Anne Cauquelin

Las teorías del arte

Traducción de Michèle Guillemont



Adriana Hidalgo editora

Cauquelin, Anne
Las teorías del arte. - 1a. ed.
Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2012.
144 p. ; 19x14 cm. - (Los sentidos / artes visuales)
Traducido por: Michèle Guillemont

ISBN 978-987-1556-83-0
1. Teoría del Arte. I. Guillemont, Michèle, trad. II. Título .
CDD 701

los sentidos / artes visuales

Título original: *Les théories de l'art*
Traducción de Michèle Guillemont

Editor: Fabián Lebenglik
Maqueta original: Eduardo Stupía
Diseño: Gabriela Di Giuseppe

1ª edición en Argentina
1ª edición en España

Córdoba 836 - P. 13 - Of. 1301
(1054) Buenos Aires
e-mail: info@adrianahidalgo.com
www.adrianahidalgo.com

ISBN Argentina: 978-987-1556-83-0
ISBN España: 978-84-92857-69-2

Impreso en Argentina
Printed in Argentina
Queda hecho el depósito que indica la ley 11.723

Introducción

I. ¿Qué se entiende por "teorías del arte"?

De entrada uno puede interrogarse acerca del sentido del título "Teorías del arte". Se entiende generalmente por "teoría" un conjunto de proposiciones con valor de construcción para un objeto, y el modelo de este género es el de las teorías matemáticas. En cuanto al plural, "teorías del arte", sugiere una actividad especulativa continua, teorías sucesivas que intentan definir, incluso fundamentar su objeto, es decir el arte y sus actividades. De un modo general, la presentación de estas teorías se hace por orden cronológico, históricamente. Tal método permite sin duda recorrer el territorio del arte y obtener un panorama de las especulaciones que la actividad artística puede suscitar. Sin embargo, esta no es la vía que tomaremos aquí. En efecto, tal mirada de conjunto no contesta a la pregunta que se plantea a menudo: "¿De qué sirven las especulaciones teóricas si las obras hablan por sí mismas a la sensibilidad?". Ahora bien, dicha interrogación no deja de remitir a una teoría, la de la intuición directa de lo bello y de la sensibilidad artística universal.

La pregunta acerca de la utilidad encuentra por lo tanto su respuesta en ella misma. Sin embargo habría que demostrar

cuál es la acción de lo teórico en el dominio del arte y cómo se articula con el cuestionamiento de la obra, cuáles son los modos por los que se manifiesta: tal es el propósito de este libro.

Para llevar a cabo este proyecto, tenemos que hacer la tipología de las teorías existentes *desde el punto de vista de sus efectos.* Veremos entonces que, por un lado, tal tipología no corresponde para nada con el orden histórico y, por otro, para tener en cuenta dichos efectos, tendremos que convocar una amplia gama de discursos que no suelen considerarse como teorías propiamente dichas aunque presentan elementos teóricos importantes que impactan directa o indirectamente en las prácticas artísticas.

Por lo tanto podríamos examinar las teorías del arte constituidas, las que tienen un parecido con las teorías científicas por cuanto proceden de un sistema, como mera parte de una actividad teórica mucho más amplia. Tal perspectiva permite abrir el campo a discursos de distinto género, como los de los críticos de arte, de los historiadores del arte, de los especialistas en semiótica, de los fenomenólogos, de los psicoanalistas y de los artistas mismos quienes, a menudo, teorizan acerca de su práctica. Discursos que, por lo demás, nos resultan familiares (sin lugar a duda mucho más que las teorías especulativas) y que, consecuentemente, tienen un impacto mayor en nuestros juicios y en la actividad estética en general.

Así nos encaminaríamos hacia una definición de la teoría o de lo teórico en el arte como *actividad que construye, transforma o modela su campo.*

Nada diríamos sobre una teoría si nada dijéramos del poder que tiene de construir su objeto. Es la relación de la teoría con la práctica la que justifica su existencia, y es esta relación misma la que podemos calificar de teórica. En la medida en que las manifestaciones del arte generalmente se exponen, tal articulación resulta generalmente visible: son los comentarios suscitados por las obras los que se hacen cargo de ello. Cargo compartido, ya que proposiciones, temas, reglas y a veces incluso sistemas rigen su curso. Ahora bien, aunque activa, esta parte sumergida no siempre resulta perceptible, y es ella la que tiene como misión alumbrar este librito.

Al proponer que se entienda por "teorías del arte" *todo discurso cuyos efectos es posible percibir en el campo artístico,* abrimos la teoría a un campo más amplio que aquel en que queda consignada habitualmente. Y si aceptamos esta definición, muy pragmática (las teorías se juzgan a partir de sus efectos), debemos entonces caracterizar –"tipologizar"– un abanico de acciones posibles, y realmente efectuadas, en cuanto a la constitución y luego el mantenimiento o la transformación del emplazamiento del arte, de sus principios, aun de sus reglas.

Por consiguiente, trataremos aquí tanto de las teorías especulativas, fundadoras, constitutivas del arte según se nos presentan, como de las teorías de acompañamiento, que forman alrededor del arte un área activa de comentarios. En dicha tentativa abarcadora, hablaremos incluso de "rumor teórico" cuyos autores, a pesar de ser a la vez innumerables y

anónimos, actúan también como auxiliares teóricos importantes por su acción específica en el dominio del arte.

II. Tipología de las acciones posibles

Fundación

La acción de construir, de fundar un dominio particular entre todos los dominios de las actividades, es ciertamente lo que importa antes que nada. En cuanto al arte, tal acción fundadora existe, pertenece a la actividad de pensamiento que reinó en la Grecia antigua y dio el inicio a la razón, a la ciencia, a la sabiduría y al arte, y se llama filosofía. Sin embargo no se puede creer que lo que sea o deba ser el arte haya salido enteramente pertrechado de la cabeza de los pensadores-filósofos que lo habrían arrancado así de la indistinción e impuesto como actividad autónoma. Lejos de alcanzar, o siquiera de pretender dicho resultado, un filósofo como Platón no evoca el arte sino de manera episódica, sembrando, por decirlo así, semillas de teoría, ideas o, mejor dicho, tonalidades, un ambiente en el que el arte y su concepto, lo bello, van a encontrarse envueltos. La idea platónica de lo bello y del arte forma pues un horizonte teórico más que una teoría propiamente dicha. A esta especie de acción fundadora podemos llamarla *ambiental*, y podremos considerar en su haber algunas teorías, también ambientales,

que desempeñan la misma función (véase Primera parte, capítulo I).

Otra acción fundacional más concreta es la que consiste en plantear reglas de acción tales que, si estas se obedecen, se obtiene lo que se calificará como obra de arte; o también la que establece principios por los cuales un juicio adecuado se dará sobre el arte y lo bello, o, finalmente, la de poner límites a la actividad artística señalándole lo que no ha de ser. Tal género de fundación tiene que ver con el discurso prescriptivo y lo ilustran tanto Aristóteles como Kant o Adorno. Las llamaremos las teorías conminativas (véase Primera parte, capítulo II).

Acompañamiento

Aunque indispensables, los gestos fundacionales no tendrían otro destino que el de agotarse si las obras que producen no vinieran siempre seguidas, acompañadas, comentadas por actores igualmente indispensables. Estos, procedentes de disciplinas ya constituidas, intentan con sus herramientas conceptuales dilucidar el proceso artístico o las obras mismas, edificar un sistema de lectura, de desciframiento, o también suministrar al espectador y al artista nociones apropiadas al trabajo de la obra y de su comprensión. Lingüística, semiología, psicoanálisis, hermenéutica, fenomenología, historia, aportan su contribución teórica y mantienen de este modo un movimiento incesante del pensamiento alrededor del arte. Es una *teorización de las*

prácticas, que modela la práctica misma (véase Segunda Parte, capítulos I y II). Al responder a este llamado, muchas veces al anticiparlo, los artistas se entregan también al ejercicio de una *práctica teorizada* que se nutre de comentarios provenientes de todos estos horizontes (Segunda parte, véase capítulo III).

Envolvimientos

Las herramientas teóricas afiladas en los talleres de las diversas disciplinas –operaciones del lenguaje, figuras del discurso, modos de la representación, estatuto de la imagen, intención e intencionalidad, ser y tiempo, negación y negatividad, construcción y deconstrucción– así como las construcciones de universos políticos y sociales con sus consignas, o los universos filosóficos y sus conceptos clave, no pueden sino tener fuertes resonancias en el mundo del arte.

Por otra parte, y muchas veces sin advertirlo, los diversos públicos atraídos por las obras de arte no dejan de teorizar a su vez acerca de lo que se les muestra; no llegan a la obra con ingenuidad, desprovistos de todo a priori, sino también subordinados a nociones previas, a la idea de lo que es o debe ser el arte, y a su vez los juicios que emiten contribuyen a mantener un aura teórica difusa. Dicha *doxa teorizante* tiene que ser tomada en cuenta por cómo limita las actividades artísticas y les asigna un espacio cerrado donde exponerse y sin el cual quedarían como letra muerta.

Aunque la doxa, en efecto, sea una opinión considerada como engañosa, cambiante, errática, sin fundamento alguno, dicho rumor, compuesto por todas las apreciaciones que se dan aquí y allá sobre el arte, su función, su papel, su precio y su sentido –y ello tanto en los ambientes cultos como en todos los demás– constituye un telón de fondo extraordinariamente estable, que recibe y recoge teorías de todo tipo que mezcla con ingenuidad. Este trabajo de la doxa se tiene que pensar no como un borrador confuso de "gustos y colores", del que no se podría debatir por lo muy subjetivo que es y porque no tiene influencia en la obra, sino como un modo de discurso de cierto género, que no es el revés miserable del logos razonable (manera como se trata generalmente la opinión), sino un modo específico, que tiene sus propias reglas –funcionando por ejemplo con la analogía, la verosimilitud, la creencia, el tercero no excluido, lo implícito, el sinsentido– características todas también apropiadas para hablar de las obras de ficción. Como tal, este modo constituye sin duda un trasfondo, un mundo preexistente o un pretexto al mismo tiempo que un contexto, un acompañamiento permanente de las manifestaciones artísticas; también sería, si no el motor, por lo menos lo que le da forma, indirectamente y por sus expectativas, a la manera de pensar y de producir arte.

Por lo tanto, lejos de ser "agregados" prescindibles, palabrerío inútil y mayormente abstruso, las teorías parecen ser, al contrario, el ámbito y el oxígeno indispensable para la vida de las obras, donde el arte se desarrolla y se cumple, fuera del cual no podría sino asfixiarse.

La obra "en sí" no existe; en efecto, se dice "obra" a través y con la condición de darle una forma, de ponerla en un *sitio*. Fuera de dicho sitio, construido por la teoría y mantenido vivo, no es nada. Hacen falta esas mediaciones, el trabajo que teje incesantemente el comentario, para que se la reconozca como obra.

PRIMERA PARTE
LAS TEORÍAS DE FUNDACIÓN

Se atribuye al siglo XVIII el nacimiento de la estética como ciencia del arte. Es cuando el arte empieza a considerarse como actividad autónoma entre otros tipos de actividad, cuando se insiste en una especie de objetivación de los discursos y de las prácticas, y también en la aparición de un estatuto específico. Pero al fechar este "nacimiento" olvidamos que este no se limita a un acto de registro: viene de lejos, ha sido preparado, y los elementos que constituyen su fondo genético, sin duda aún desvinculados, ya estaban presentes antes de su llegada. Olvidamos también que una fundación, fechada, que levanta una construcción de golpe, no es necesariamente el único modo de fundar: hay otros más discretos aunque igual de eficaces, por los cuales el territorio quedó señalizado, el envoltorio preparado, el horizonte dibujado. Por fin, olvidamos también que una fundación nunca queda terminada del todo: exige re-fundaciones incesantes, contenciones, reevaluaciones, dicho de otra forma: un trabajo de reconstrucción permanente.

Al exponer en esta primera parte lo que a nuestros ojos vale como fundación de una "esfera" artística, trataremos sobre los diversos tipos de actos fundadores. Unos proyectan valores, ponen de relieve nociones, dibujan o inscriben maneras de pensar que funcionan como elementos de un universo por

construir. Por lo general no presentan como filosofía una teoría sistemática sino una visión de conjunto. De ahí que influyan de manera duradera en las maneras de concebir y de sentir. Sin ser en el sentido estricto teorías *del* arte, son teorías *para* el arte. Las llamamos fundaciones *ambientales*.

Las demás se plantean directamente como fundaciones teóricas *del* arte, se anuncian y se asumen como tales. Con ellas tampoco nos tenemos que dejar engañar ni por la cronología (lo más antiguo no es necesariamente lo más fundador) ni por la modestia de los títulos (la *Poética* de Aristóteles no trata únicamente de la poesía): nos fijaremos, una vez más, en los efectos. Son las teorías que llamamos fundaciones *conminativas*.

I
Las teorías ambientales

1. Platón o el origen de lo teórico para el arte

En *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche atribuye a Sócrates –vía Platón– el principio del fin de un arte que, antes de que los filósofos se interesaran en él, era ingenuo y llevaba su vida propia acorde con el genio griego. La tragedia constituía en aquel entonces la expresión, insuperable, de dicho genio, una mezcla original de la embriaguez de Dionisos y del orden de Apolo, de la armonía y de la ilusión.

"Ante nuestras miradas se nos ofrece, en el supremo simbolismo del arte, tanto aquel mundo apolíneo de la belleza como su sustrato, la terrible sabiduría de Sileno."[1]

La aparición del "hombre teórico", Sócrates, pone fin a aquella expresión a la vez simple y compleja y acaba en cierta medida con la tragedia antigua al mismo tiempo que con una visión estética del mundo. Van a sustituirlas la moral y la dialéctica, y la pareja Dionisos-Apolo sólo volverá en forma breve y precipitada. Después de Nietzsche se dio, pues,

[1] Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza, 1997.

el vuelco de un arte (la tragedia en su forma acabada) hacia un orden que desconoce tal expresión para establecerse en el discurso, en el logos en el que habrá de reflejarse, mantenido a distancia por la razón, incluso por el razonamiento.

Es cuando se da el paso de la *theoria* dionisíaca, ese cortejo lleno de ruido y furor poético, a la *teoría* en el segundo sentido del término, un encadenamiento de proposiciones.

Según Platón, el orden filosófico envuelve al arte como una actividad entre otras, para la cual hay que encontrar un lugar en el conjunto de las ciencias y técnicas que el logos jerarquiza. Se trata por lo tanto de una fundación, de un orden del pensamiento que sitúa el arte y los conceptos vinculados a él en el dominio de la filosofía. Pero ¿de qué arte se trata y cuáles son los principios clave que rigen dicha práctica?

El doble discurso

Antes que nada hay que notar que la obra de Platón no encierra un discurso específico dedicado al arte. No hay una teoría del arte propiamente dicha, sino anotaciones dispersas, sea sobre la *práctica* de algunas artes (*technê*), sea sobre la *idea* de lo bello. Dicho de otro modo, la idea del arte no es el arte, queda separada, deja el arte, su práctica, el "hacer", muy lejos de poder realizar lo bello, e incluso de aspirar a ello. Tal división desprecia netamente todo lo que tiene que ver con la producción, por el hombre, de cualquier obrar.

Suele sorprender el rigor con que Platón juzga la poesía a la que expulsa de la urbe, la música, porque hace lánguidos los cuerpo, la pintura que está dos grados alejada de la verdad, y sobre todo cualquier arte, chapucero, que no emplearía el cálculo y el razonamiento, la regla y la medida, y se abandonaría a la improvisación como en el caso de un flautista que no hubiera estudiado el intervalo entre los sonidos, del arquitecto aficionado que construyera su casa sin haber aprendido la regla de las proporciones matemáticas, e incluso del arquitecto astuto que sometiera la geometría a la ilusión perspectivista.[2]

Los quehaceres productivos aparecen de entrada contaminados por determinaciones concretas y se ven sometidos entonces a numerosas evaluaciones de tipo diferente, como las que dependen de la utilidad, del éxito o del grado de rigor que guió su cumplimiento. Quedan sometidos a la aprobación o a la desaprobación de un público que no juzga necesariamente según lo verdadero y lo bueno, sino a partir de criterios de placer, forzosamente diversos, ya que el placer no encierra en sí ningún concepto unificador.

Por lo tanto se remite la cuestión del arte a su nada, y nos podemos preguntar entonces cómo Platón y el platonismo pudieron "fundar" la actividad artística –que, por lo menos en Occidente, se les atribuye– a partir de dichas premisas, algo más que desalentadoras.

[2] *La República*, Madrid, Akal, 2009, libro X, 596b-598a, 602d-603, 605b; *Filebo*, Madrid, Gredos, 2000, 56a-e.

Es que tal discurso peyorativo viene acompañado –o más bien rematado– por otro que parece contradecirlo en todo: el que se refiere a lo bello.

La tríada inseparable

Lo bello, según Platón, es la cara del *bien* y de la *verdad*. Se trata de tres principios estrechamente vinculados: nada puede ser considerado bello si no es verdadero, no hay bien posible fuera de la verdad. Dicha tríada es el principio del ordenamiento que da acceso a la inteligibilidad, y sin el cual el mundo sería un caos. Este principio único (y de la unicidad) que da consistencia a los seres no puede encontrarse en lo diverso, lo abigarrado, lo mezclado, lo sensible, los fenómenos, ni tampoco, claro está, en el arte tal como se practica. Sólo el ejercicio del intelecto permite alcanzarlo. La *diánoia* es la vía que, mediante los grados del conocimiento, puede conducir a la iluminación suprema y hacer brillar al que se dedica a su búsqueda bajo "la luz de la sabiduría (*phrónesis*) y de la inteligencia (*noûs*) con toda la intensidad que pueden soportar las fuerzas humanas".[3] Si el arte vale algo, sólo puede ser en la medida en que lleva hacia la vía de la *diánoia* (o inteligencia que atraviesa) y permite detectar en los seres y en las cosas algo de inteligibilidad. Un cuerpo bello, una cosa bella, una

[3] Platón, *Cartas*, Madrid, Akal, 1993, Carta VII, 344b.

imagen bella pueden dar el impulso necesario a la búsqueda del principio que rige el universo. Pero en sí dicho género no es nada si no provoca una "prosecución" de la verdad, del bien y de lo bello, las *formas* o *Ideas* que son la fuente y al mismo tiempo el fin de toda presencia en el mundo.

De esas formas, inmateriales, supraterrenales, no se puede separar lo bello como entidad autónoma ni tampoco la verdad; es su unión indisoluble la que constituye el bien supremo. Por lo tanto no hay Idea del arte sino en el seno de dicha tríada.

Sólo a partir de la condición de dicho encadenamiento el arte se puede convertir, volverse hacia la intelección de lo Uno, aunque generalmente la parte de ilusión que encierra lo hace poco recomendable y hay que apelar a un sistema de defensa para protegerse contra su encanto engañoso (es cierto que Homero puede procurar mucho placer pero nunca hay que olvidar que se trata de mentiras).

Por lo tanto lo *bello* juega con sus dos cómplices, el *bien* y lo *verdadero*, en una esfera superior, la de los principios o formas, muy por encima de todas nuestras pobres tentativas.

Una traducción invertida

Este doble discurso, que aparta la práctica del arte de la visión de lo bello en virtud de la extensión de una *diánoia*, por el paso de los grados del conocimiento hasta la intuición

de lo Uno, será reconstruido por completo en la interpretación de los neoplatónicos. Reconstruido, transformado, invertido. En lugar de quedarse en la sumisión más absoluta a la tríada de las Ideas, el arte se elevará al nivel de las formas; desvinculado de las actividades prácticas inferiores, entrará en el reino de las Ideas.

¿Cómo? Mediante la separación, precisamente, de la tríada de Platón: si lo Bello sigue siendo la cara del Bien supremo, por otra parte juega la partida solo; se lo dotará de una Idea específica, Idea cuyo referente, la manifestación en este mundo, será el arte. El arte se va a encontrar así vinculado directamente con su Idea, que es su forma ideal, sin haber pasado por la *diánoia*. Es más, dicho acceso al reino de las Ideas por la vía del arte se verá privilegiado: el arte es el modo más directo de unirse con lo Uno, en el principio de toda cosa. En él, por él, se conjugan en efecto lo sensible y la idea, un vínculo que desde el mundo de las percepciones va directo al alma del universo. El arte abre a una visión de la totalidad. La belleza es la llave de la comprensión.

Panofsky ha demostrado excelentemente, en *Idea*,[4] cómo pudo darse esa jugada, contra toda verosimilitud y contra la verdad del texto platónico. Fue Cicerón, dice, el primero que en su discurso "El orador" hizo bajar lo bello al dominio del arte, como su instrumento más apropiado. Al mismo tiempo, liberó el arte del dominio de las apariencias para

[4] Erwin Panofsky, *Idea*, Madrid, Cátedra, 1989.

transformarlo en el instrumento de una visión de la Naturaleza, incluso de su idealización.

Doble vuelco pues: con el primero –si seguimos *El nacimiento de la tragedia*– se pasa de un arte ingenuo, que no se refleja en el intelecto, a un arte hecho con medida, con proporción y geometría, que desconfía de la inspiración, exorciza el demonio de lo irracional, y no puede ser evaluado sin medirse con la verdad: se trata de la introducción de la inteligibilidad como principio. Con el segundo, que se debe a una traducción exactamente invertida de la tesis platónica acerca del arte, algo maltratado por Platón mismo, padece una metamorfosis y se ve promovido como paradigma, no sólo de toda actividad espiritual sino también del cosmos.

En efecto, las representaciones interiores del artista se confunden desde entonces con los principios originarios de la naturaleza. Para Plotino, el espíritu engendra las ideas a partir de sí y, por una especie de profusión, las difunde por el mundo de la espacialidad: el universo es una obra de belleza, donde irradia la Idea.

Para Plotino, como también para san Agustín y Tomás de Aquino, lo bello viene a ser la forma ideal, que se manifiesta en el arte, que está presente en la mente del artista que intenta darle cuerpo, contribuye a la elevación del espíritu; argumento a favor de la existencia de un Dios a su vez artista. La esfera de la metafísica envuelve desde entonces las obras de arte, que se manifiestan en ella y en ella encuentran su definición.

La diseminación ambiental

Si Platón no ha fundado una teoría positiva del arte, ni de las artes, aunque ha expresado una tesis sobre el escaso valor del arte, ha creado, gracias a su doble discurso y a la inversión de este operado por sus sucesores, un medio, un "ambiente", donde la espiritualidad, la inteligibilidad y la belleza se encuentran mezcladas y puestas por las nubes, mientras que ese ideal se encarna en la obra de genio, haciendo brillar la luz del arte sobre el género humano.

Ambiental resulta la teoría de Platón, en el sentido de que ha evolucionado en dirección al arte por el sesgo de una reflexión no sobre el arte sino acerca de lo bello. Así es como el mundo del arte se encuentra envuelto por un halo de conceptos, de nociones, de principios que han nutrido sobremanera a los teóricos posteriores y sobre todo a los artistas mismos –y que, por otra parte, han sido transformados. Alcanza con leer los cuadernos de Leonardo da Vinci, los poemas de Miguel Ángel, o las cartas de Durero para darse cuenta de ello. Y, más cerca de nosotros, cualquier declaración acerca de lo ideal, del proyecto o de la forma que el artista lleva en sí, y al que o la que le da un cuerpo, la trascendencia del arte respecto a lo cotidiano, la unicidad de la obra y la del autor, o también –tema trillado entre los comentaristas– el don del artista para ver (en dios o en el espíritu) lo que el vulgo no ve, la esencia verdadera de las cosas. El pintor es un vidente: "Cuando Dios envió almas al futuro, puso en sus caras ojos que llevaban luz" (Plotino).

Esas huellas, como la sombra de una filosofía fundadora, quedan diseminadas por todo el territorio donde se ejerce la actividad artística. Señalan tanto la opinión común como las teorías más elaboradas; pocos escapan a su dominio, incluso cuando se les hacen retoques, o se critican sus elementos.

2. El arte como síntoma: Hegel

Si una teoría ambiental es la que brinda perspectivas, prepara el terreno y envuelve ampliamente su objeto al presentar temas en vez de construir dicho objeto en su autonomía, entonces la estética hegeliana parece corresponder a tal descripción. En efecto, aunque las *Lecciones sobre estética* consisten en una teoría sistemática del arte, su contenido, lejos de imponerse como fundación de un territorio autónomo, constituye una etapa de la marcha del espíritu hacia el saber absoluto, justificando su presencia en un momento determinado de su historia.

Un horizonte para el arte

En el proceso del desarrollo dialéctico del espíritu, cruza el arte una línea ascendente que apunta a algo totalmente distinto a su constitución en objeto autónomo. Mediante abstracciones sucesivas, su inserción en el proceso espiritual,

lo conducirá a su pérdida: lo acecha la muerte a la que le condena la religión, y se termina definitivamente (en compañía, por otra parte, de todos los demás momentos) en la fase última de fusión con lo universal singular: el saber absoluto. Por un tejido laborioso sometido al proyecto general de la fenomenología, el arte se encaja entre la moralidad subjetivo-objetiva (desarrollada como vía pública y estructura del Estado) y la religión, hacia la que tiende y que lo corona, religión a su vez reconsiderada dentro de la filosofía.

Primer eslabón en la filosofía del espíritu, el cual triunfa aquí sobre la separación entre exterioridad e interioridad y se plantea como reconciliación de la naturaleza acabada con la libertad infinita del pensamiento, el arte es el *eslabón intermedio* que presenta dicha reconciliación bajo un aspecto sensible. Por lo tanto tal momento tendrá que ser superado también para dirigirse hacia un pensamiento que se pensará a sí mismo sin la necesidad de aparecer bajo una forma sensible: será el saber absoluto, del que el arte queda aún muy lejos.

El arte queda sometido a la Idea, y el ideal del arte permanece aún fuera de este. Una teoría del arte no puede, pues, quedar desvinculada del conjunto de una filosofía, de la que depende desde su principio (lo que la ha hecho posible) y por su finalidad (el fin hacia el que tiende) y no puede entenderse fuera del proyecto global. El arte no se analiza por sí mismo sino, y solamente, como escalón intermedio, necesario para el esquema de conjunto.

Se trata entonces de un paisaje, de un horizonte, de una envoltura amplia, donde se puede "enmarcar" y analizar un fragmento, tal como se procedería con el detalle de un fresco, detalle que no tendría sentido si no se remitiera a la totalidad.

Pero si al arte se lo ve como un momento, como un detalle efímero llevado por el movimiento de su disolución necesaria, lo que produce al paso –las obras– puede ser también detallado, enmarcado y analizado dentro de la misma perspectiva, como presentimiento de una desaparición, al borrarse cada momento para dejar lugar a otro.

Periodización y finalidad

Hegel se dedica entonces a un análisis minucioso de los "momentos del arte" que presentan los períodos históricos y los distribuye a lo largo de una línea continua desde la prehistoria (o casi) hasta el término previsto para su desaparición. Desde Egipto hasta el siglo XIX, pasando por la India, Grecia, Holanda e Italia, Francia, ese mismo recorrido distribuye también las distintas artes: arquitectura, escultura, pintura, música, poesía, en una cadena que se parece a la primera. Curiosamente, el arte camina por el espacio geográfico y por la temporalidad con un mismo paso, siempre impaciente, parecería, por terminar consigo mismo, mientras brillan un instante y van desapareciendo los distintos géneros o categorías de las Bellas Artes, la música y la poesía.

Nacimiento y muerte de cada uno de esos géneros, destinados a un período determinado, se producen y se reproducen sin que hayan sido causados por una actividad específica de los sujetos (los artistas) sino porque nacimientos y muertes obedecen a la determinación superior que rige la historia –la del arte como la del mundo–: el espíritu.

Así se ve que la *arquitectura* –cuyos lugares de aparición significativos son Persia, la India y Egipto– nace de una indistinción entre fondo y forma, alma y cuerpo, concepto y realidad, para luego pasar por un período en que aparece la diferenciación y se representa bajo forma de símbolo, por ejemplo las pirámides que simbolizan la lucha entre lo exterior y lo interior (subterráneos y cámaras de los muertos). En la arquitectura, la representación de la idea queda por fuera del contenido. Tal representación, lo mismo que su momento en la vida del espíritu, es llamada *simbólica*.[5]

Cederá el paso a la *escultura* –momento llamado *clásico* y cuyo lugar es la Grecia antigua– que libera la figura de la masa indistinta de la arquitectura y afirma de este modo la individualidad espiritual encarnada en un cuerpo. Le falta sin embargo "la vida de la subjetividad interior, lo mismo que la vida y el movimiento que, por su contenido y su modo de presentación, se ve obligada a desatender".[6]

Llega a continuación la pintura, en que el principio de subjetividad triunfa; la representación se independiza de la

[5] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Lecciones sobre la estética*, Madrid, Akal, 2007.
[6] *Ibid.*

espacialidad, hasta negarla al usar solamente la superficie y la tonalidad para expresar los sentimientos de una interioridad del todo espiritual. Es el momento *romántico* del arte.

Romanticismo que vivirá su apogeo con la música y la poesía, ya que ambas suprimen, en efecto, la pesadez inmóvil de la figura pintada al "negarle toda posibilidad de existencia permanente". Al dejar lo visible y al someterse al estremecimiento continuo de los sonidos, es un órgano de los sentidos mucho más etéreo, el oído, *órgano teórico de los sentidos*, el que se solicita.

A medida que va ganando la abstracción, las fronteras geográficas se ensanchan, la poesía ya no es de un país, está preparada para viajar hacia lo universal. Pronto los fragmentos –de espacio y de tiempo, de géneros y de categorías– se reunirán y se resolverán en la unidad del único sujeto que valga, el que hizo todo el trabajo, el sujeto universal absoluto.

Periodizaciones y finalidad, aquellas en dirección de esta, es decir hacia un fin a la vez programado y ausente. La idea, separada de las manifestaciones concretas del arte que al acercarse a este se desvanecen, ocupa el mismo lugar que en Platón: prácticamente inalcanzable, relega el ejercicio concreto del arte al reino de las apariencias.

Dicha teorización no puede tener efecto sobre el arte sino por el *ambiente* en que lo ubica, el horizonte que despliega a su alrededor. A pesar de que no puede fundar el arte, su índole, sus prácticas, en la medida en que no tiene en cuenta su existencia presente, sus rasgos positivos –lo que es

la condición para hablar de lo que se hace o lo que tendría que hacerse–, no deja de ser fundadora de cierto número de *temas* que se propagan a través de la cultura y marcan a esta con su impronta.

Una teoría del síntoma

En cuanto a Hegel, su *Estética* actúa doblemente en el dominio del arte: por una parte renueva y consolida las Ideas de Platón y del neoplatonismo, por otra parte propone una visión sintomática de las manifestaciones del arte al hacer aparecer fenómenos (apariciones sucesivas y efímeras, fantasmagóricas) vinculados con la historia cuyo sentido hacen visible. Cada período del arte con sus producciones singulares es entonces considerado como *síntoma* de la vida continua, obstinada, del espíritu que, al expresarse a través de ellas, va indicando el grado de su propio desarrollo.

La visión hegeliana de un arte sintomático es la misma que, en el mundo contemporáneo, lleva en particular a interrogarse acerca de la muerte del arte (un tema muy del gusto de quienes desprecian el arte contemporáneo) y acerca de la legitimidad del movimiento del arte conceptual como inscrito en el movimiento de abstracción progresiva por el que el arte evoluciona hacia la filosofía.

Este halo de sentido envuelve a artistas y comentaristas, que encuentran de esta forma cómo ubicarse en una continuidad

histórica, sin verse obligados a proporcionar los motivos de sus propias elecciones.

Además, dicho paisaje ambiental tiene sus ecos en filosofías muy alejadas, cuando no del todo opuestas, de la hipótesis especulativa de Hegel. Ejerce su influencia, por ejemplo, en Schopenhauer y en Nietzsche, a pesar de su fuerte antipatía hacia Hegel.

3. El halo romántico

Entre las teorías de fundación ambientales, cuya acción difusa resulta más impactante cuanto peor se entiende o más se traiciona la teoría original, hay que contar la teoría del arte del romanticismo alemán. El término "romántico" cubre, en el uso corriente, una cantidad de rasgos inconexos que retoman –aplicándolos al azar– algunas de las propiedades que los idealistas atribuían al arte. De este modo se forja una figura del romanticismo –personaje, comportamiento y obra– que incluye el genio, lo sublime, la teatralización del arte como ópera total, donde todas las artes y todas las ciencias contribuyen a formar la obra última del espíritu que le cambia la cara a la ciencia y la convierte en poesía. El arte por encima de la vida, el artista diferente del resto de los hombres, la naturaleza, potencia absoluta, que habla por su voz y se revela en su obra. Todos estos temas pueden efectivamente sacarse puntualmente de los *Fragmentos* (*Fragmentos críticos*

publicados por Friedrich Schlegel en 1797 y *Fragmentos* aparecidos en la revista *Athenäum* en 1798) y están presentes en Novalis, Hölderlin y los hermanos Schlegel, aunque quedan rearmados e insertados en una trama a la que se suele llamar "romántica".[7]

El éxito de esta imagen compuesta que por mucho tiempo servirá de modelo al artista y aún persiste hoy como estereotipo y lugar común, se debe sin lugar a duda al hecho de que retoma y mezcla rasgos *antiguos* (cierto platonismo: lo bello es lo bueno y lo verdadero, y los tres son indisociables; o la poesía como filosofía y viceversa), cuando no de la *antigüedad* (el modelo griego: la cultura griega, su atmósfera, la tragedia griega, los héroes, la naturaleza, todo resulta griego, es el horizonte de referencia para los románticos; el filósofo-poeta debe ser necesariamente griego), *renacentistas* (el hombre ocupa el centro del mundo, la naturaleza es una diosa pagana, el pintor es poeta e ingeniero), *clásicos* (es por el pensamiento que el hombre reinventa las leyes del universo, ya que existe una correspondencia tácita, un paralelismo entre las leyes de la inteligencia y las de la materia). Una mezcla en que el romanticismo hace entrar las "novedades" filosóficas, en ruptura con los rasgos que acabamos de citar, y que por una parte provienen de Kant y por otra de pensadores-poetas como Hölderlin, o filósofos como Schelling –la idea de un progreso del espíritu, tema del idealismo especulativo que,

[7] Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire*, Paris, Seuil, 1978.

contrariamente a lo que será para Hegel, se percibe como un sistema total sin embargo abierto, es decir esencialmente inacabable– y, por fin, de un espíritu del mundo esencialmente anónimo, que sería en su forma acabada/inacabada "poesía de poesía".

Esta composición sutil une los contrarios sin dejar de mantener el equilibrio entre ellos. Se puede ver su ejemplo-principio en la filosofía del fragmento, que otorga el lugar preeminente a la creación de sí y del mundo (es lo mismo) por el ingenio (el *Witz*), flecha afilada que atraviesa vivamente la pesadez, la opacidad de un mundo tenebroso, rígido y sin proyecto. Dicho "programa sistemático del idealismo alemán más antiguo", tal como lo nombra una nota dejada por Hegel, y que no es ni programático, ni sistemático, ni filosófico *stricto sensu*, es en su conjunto proyecto, proceso en acción y, por lo tanto, más sistémico que sistemático, o sea orgánico: une la vida y el espíritu en un devenir-mundo; más *poiètico* que poético o filosófico, maneja en suma el "y" más que el "o". Viene resumido en el fragmento 115 del Liceo: "Todo arte ha de ser ciencia y toda ciencia, arte; poesía y filosofía deben reunirse".

Sin embargo, al practicar el *Witz* y el fragmento, la paradoja y el antisistema, los románticos han dejado a sus sucesores un filón para explotar desordenadamente y a discreción. Así es como a los artistas, llamados en el fragmento 1 de Schlegel "obras de arte de la naturaleza", se los pone por las nubes, su genialidad aparece desde entonces como un carácter permanente

y acabado, ¡exactamente lo opuesto a lo que buscaba la lógica del *Witz*! El anonimato y la escritura colectiva han cedido el lugar al culto de la personalidad, el júbilo del *Witz* ("nada es más despreciable que un *Witz* triste", fragmento 17) a la triste hondura del sentimiento, la sociabilidad al aislamiento, etc.

Tal *diseminación* de los temas, y su inversión, han producido una turbación mayor en la imagen del artista y en la del arte. Pero esa turbación misma es el signo de la riqueza del germen que los románticos han sembrado en el campo del arte. Germen que, de vez en cuando, despunta en floraciones justas, devolviendo de este modo al *Witz* lo que le corresponde, como por ejemplo, y con fidelidad a una de sus reivindicaciones, el elogio contemporáneo de esa "aproximación" que Schlegel hubiera querido contar entre las categorías kantianas, o el de la ironía constitutiva de toda obra o, dejando de lado las caricaturas groseras de la imagen del artista romántico, el de la desaparición programada del artista que nos ofrece alegremente el arte contemporáneo.

4. El arte como vida: Nietzsche, Schopenhauer

Hemos visto que con *El nacimiento de la tragedia* Nietzsche asigna a la filosofía socrática el papel de giro teórico. Dicho giro no es para él sino una catástrofe, el olvido del origen, la relegación de lo que es la esencia del arte, su separación respecto a la vida, el desconocimiento de su originalidad

(entendida en el sentido fuerte de originario: lo que nace y no termina de nacer). Ahora bien ese "origen" es la vida misma en la fuerza de su surgimiento, que poco se preocupa por encontrar una forma para expresarse (como si la potencia fuera distinta de su manifestación y un tiempo de reflexión tuviera que darse entre fondo y forma) y para que todo se mantenga en la embriaguez de su despliegue. La figura de Dionisos, su delirio, su locura mística es la irrupción de la vida misma, el nacimiento del mundo trágico. A esa violencia oscura, a ese sol negro, cruel, corresponde la figura de Apolo, la otra vertiente mística: el sueño, que tiñe con suavidad el paisaje dionisíaco. Musicaliza lo que son gritos y furor, hace audibles las palabras proféticas y visible lo que no se puede mirar. La tragedia antigua es esto mismo, la fusión de la doble aparición de la embriaguez de la vida y de la vida como sueño: el arte. Fusión íntima que no esconde una cosa con la otra, ni reúne, por algún artificio retórico, lo que se separó, ya que Apolo es también el dios del rayo, y Dionisos el amo de ritos muy organizados: la doble figura es única.

El principio absoluto

¿Qué significa para una teoría del arte plantear desde el inicio el mito "griego"? (No olvidemos que *El nacimiento de la tragedia* es *también* el primer libro de Nietzsche joven.) Primero no se tratará de una "teoría especulativa", ni siquiera

en la mente de Nietzsche de una teoría, sino de una visión, de una intuición o revelación directamente vinculada a una experiencia vivida, a la vez móvil y motor de una concepción del arte. Esta visión es insuperable, es el principio absoluto. Como tal es también el principio y la totalidad de la filosofía, entendida como arte.

Todo filósofo que rechaza o hace caso omiso de este comportamiento es un logógrafo, alguien que no entiende nada del arte, que se esfuerza en vano en mantener razonamientos sin cuerpo, un hombre esquemático, una osamenta de hombre "que se halla exangüe como una abstracción y enteramente envuelto en fórmulas".

La aparición de la apariencia

Lo profundo, lo divino, la fuente es un horizonte, pero un horizonte que exige que uno se dé vuelta para mirar atrás, lo que exige ser "inactual", "intempestivo". El filósofo artista o el artista filósofo no tiene nada que hacer con lo actual, de lo cual debe abstraerse, no para asegurar su tranquilidad y la serenidad de su alma al modo de los estoicos –Dionisos y Apolo unidos se lo impedirían– sino para escuchar el ruido de su combate, participar en la lucha que destroza eternamente a los hombres, combatir lo que ocurre (la actualidad) en nombre de lo inactual, del origen *indiscutible*. Un combate que implica evidentemente estar presente en esa actualidad,

pero presente de tal modo que se le pueda dar vuelta a la manera como la actualidad parece actual, no para desenmascararla como apariencia y oponerle una verdad que ocultaría (es lo que hace la filosofía trascendental) sino al suscitar otra apariencia, madre de todas las apariencias que, lejana y profundamente, irrumpe del conflicto de los dioses.

En esta visión, el tiempo no queda dividido en un antes y un después; es uno, ya que el origen está presente en todo y en toda acción, es *inmediato*. Y sólo por un artificio del pensamiento se le puede asignar un tiempo particular dentro del tiempo indivisible.

Tal inmediatez en la aprehensión del tiempo es lo propio del artista, ya que tan sólo una acción creadora puede traer el origen al presente, y es por esa aprehensión del mundo en un solo momento como el artista llega a ser verdaderamente filósofo, como conoce.

Una metafísica sin metafísica

El arte es pues conocimiento, pero conocimiento de otro tipo, mucho más antiguo que el saber del que se aparta. Mucho más amplio también, y que envuelve de antemano la aclaración metafísica: el ser (aunque tal término no conviene del todo aquí) no puede aprehenderse sino por la "actividad metafísica del arte". Por una "metafísica de artista". Es ella la que alumbra la realidad del mundo, de tal forma que el

mundo no es el punto de partida de una representación por el arte, que lo imitaría o lo copiaría (como era el caso para Platón) sino el punto de llegada, lo que resulta posible y aparece por el instrumento del arte. Por lo tanto ese ser, ese mundo, no es distinto de como el artista lo hace aparecer. Como no hay separación alguna entre Dionisos y Apolo, tampoco la hay entre la apariencia y un supuesto más allá. La única separación es la que ha introducido de modo catastrófico la llegada del *hombre teórico*. Porque lo que realiza lo teórico mediante el concepto es la separación, la distanciación de lo inmediato; el concepto es gris, sin color ni sabor, está aislado, pobre a pesar de todos sus esfuerzos, el ser se le escapa, y la metafísica tradicional está ahí justamente para designar lo que se le escapa.

En cambio en el arte toda cosa resulta próxima, a condición de alejarse de las generalidades verborrágicas, de renunciar a las razones y de fiarse del lenguaje de la poesía, que no habla por conceptos sino por metáforas.

La tradición se rompe en pedazos

Las oposiciones tradicionales de la filosofía occidental, ser y apariencia, cuerpo y alma, ciencia y arte, idea e imitación, forma y materia, cordura y locura, sentido y no-sentido, verdad y error, el bien y el mal, resultan desarticuladas por la visión nietzscheana. Es poco decir que esta va a contracorriente:

destruye las oposiciones mismas; critica la forma de la filosofía tradicional, su método dialéctico, la *diánoia*, y las destruye en parte.

Son las astillas de su obra, diversas, a menudo contradictorias (y no una teoría, sistematizada, a la que rechaza de entrada y contra la que va dirigido su esfuerzo), esos fragmentos rotos de una experiencia existencial, donde el dolor de la separación y al mismo tiempo la alegría y la angustia del eterno retorno de esa lejanía, en que percibe "la vida misma", se plantean como valores, como valores nuevos, que van a entusiasmar a los artistas y a los pensadores posteriores a Nietzsche. Más que huellas, más que temas, es un modo de ver, una tonalidad de conjunto, una manera de usar el lenguaje, de acentuar la experiencia lo que va a cambiar las relaciones tradicionales de pensar y de actuar "como artista".

En el paisaje de Schopenhauer

Como pasa la mayor parte de las veces con las fundaciones ambientales, lo que diseminan en el paisaje no es solamente su propia visión del mundo sino también aquellas visiones en que encuentran su fuente, en las que se han inspirado, sean lo que sean las transformaciones que han podido imponer posteriormente. Así la estética de Schopenhauer está presente en el trasfondo de la visión nietzscheana y, además, está presente también en el dominio del arte.

La admiración de Nietzsche por Schopenhauer es completa, por un lado a causa de la crítica virulenta de este contra Hegel, su enemigo jurado, y por otro a causa del principio esencial de *El mundo como voluntad y representación*, el de la *voluntad de vivir.*[8]

El rechazo del mundo de los profesores, del sistematismo, de la filosofía abstracta, de los conceptos vanos, y tal conjunto simbolizado por la figura abominada del "... desvergonzado Hegel, escritorzuelo y autor de inepcias",[9] el estilo polémico, brillante, la independencia de pensamiento, la separación del mundo de las universidades, impresionaron notablemente a Nietzsche. En cuanto a la Voluntad, principio de la vida universal, fuerza ciega, única, a la que nadie escapa a menos que se refugie en el nirvana, en la negación de una voluntad de vivir primitiva que somete el conocimiento a sus propios fines, encontrará por lo menos su *analogon* en el origen insuperable del hombre trágico nietzscheano. La Voluntad schopenhaueriana es el principio vital, indiferente a los sujetos sufrientes, es el mundo tal cual es y que deja a los hombres tan sólo la ilusión de su libertad; su energía atraviesa minerales, plantas y seres animados y, mientras va objetivándose, se realiza en su negación. El conocimiento, la ciencia, la inteligencia humana no son objetivaciones de ese querer fundamental, y lo único que pueden hacer es levantar por un instante el velo de la ilusión de conocer, siendo, por lo tanto, todas objetivaciones negativas. Saber que el conocimiento se desprende del fondo de negatividad, que la sabiduría es aceptación y renunciamiento al fantasma de una libertad individual, suspender la ilusión para comprender que la voluntad es la esencia del mundo, esta es su tarea.

[8] Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, Madrid, Trotta, 2003.

[9] Arthur Schopenhauer, *Sobre la voluntad en la naturaleza*, Madrid, Alianza, 2003.

Por lo tanto, precisamente porque el arte es intuición directa de esa voluntad de vivir y porque permite aprehenderla en sí, sin dolor, enseñándola: él es el gran consuelo. Por la contemplación de la necesidad ineluctable de la voluntad, el arte debilita la violencia y permite el olvido.

Por prefigurar lo trágico del conflicto entre la embriaguez y el sueño –entre Apolo y Dionisos–, por llevar el arte más allá de la razón abstracta, al hacer de este el modo privilegiado de conocer la vida, la visión de Schopenhauer es el paisaje en que se explaya el pensamiento trágico del arte. Y lo lejano, ese lugar originario que, a distancia, irradia el arte presente, queda situado para el uno y para el otro en un Oriente imaginario, el de Nietzsche en la Grecia asiática, el de Schopenhauer en la India, con los Upanishads como referente a la negación de la voluntad de vivir. En cuanto al vehículo de la embriaguez y del sueño, de la energía como del renunciamiento, es la música la que constituye la materia imponderable.

Conclusión

Las fundaciones que hemos llamado ambientales –las Ideas y lo ideal, el Espíritu y su advenimiento, el origen y su retorno, los modos de conocimiento estéticos– dibujan un área que, a pesar de su construcción a partir de elementos inconexos, incluso totalmente contradictorios, se presenta como un conjunto, un medio donde el arte puede practicarse y fuera del cual no existiría. Sin embargo, no dan ningún precepto concreto, ninguna manera de realizar la "obra de arte", ya que, en cierto modo, no llegan a, o se quedan más allá de, esa obra que está presente y que exige que se tomen en cuenta todas las condiciones de su producción.

200..
"Arthur .

II
Las teorías conminativas

Las teorías ambientales han dibujado un paisaje donde el arte tiene su lugar; sin embargo, no han establecido reglas para el trabajo artístico, ni tampoco para su comprensión, juicio o percepción. Ahora bien, son las reglas, o sea los límites, las herramientas y operaciones propias de esa actividad las que le dan su especificidad y fundan su identidad.

Otro género de teorías muy distinto va a tomar en cuenta esos requisitos, teorías que llamaremos "conminativas" ya que ponen la mira en una práctica al imponer en cierta medida condiciones al ejercicio del arte y al dar un orden a la multitud de expresiones, técnicas y objetivos.

Dejamos por lo tanto el mundo de la metafísica, sea cual sea el modo en que las teorías ambientales han tratado la trascendencia, para volver a la tierra, en medio de las obras, del público y de las actividades que les son indispensables para afirmarse como obras.

1. Aristóteles o las reglas del arte

En el momento en que Platón dibujaba el amplio paisaje de lo bello donde el arte, en definitiva, tenía poco lugar, Aristóteles encaraba la cuestión de un modo muy distinto: de una forma concreta, en un terreno delimitado, considerando una situación existente y tratando de extraer de ella los principios de funcionamiento. La *Poética* sitúa la tragedia entre otras artes del discurso y plantea sus fundamentos teóricos y prácticos. Pero al fundar teóricamente este arte particular, la *Poética* actúa también para todos los discursos de ficción y, por extensión, para el dominio del arte en general.

Sin embargo, la *Poética* se conocerá por mucho tiempo sólo a través de algunos fragmentos utilizados por los clásicos, tal como la regla de las tres unidades o el precepto según el cual la tragedia tiene que provocar en el espectador terror y piedad, asimismo que la acción debe presentar personajes más grandes que en la realidad; una reducción que sólo toma en cuenta "reglas", conminaciones rígidas y que terminan privando al texto de su riqueza.

Ahora bien, hay mucho más que reglas en este trabajo fundador; todo lo que tiene que ver, por ejemplo, con las nociones de mímesis, de verdad y de verosimilitud, de recepción estética, o también la relación entre lo narrativo y la imagen, la libertad del autor que se enfrenta con las obligaciones del género... preguntas que, hoy en día, aún alimentan las reflexiones sobre el arte.

Una herramienta para la autonomía: la taxonomía

La primera precaución consistirá en recortar firmemente un objeto, en delimitarlo y marcarlo con rasgos característicos. Preocupación taxonómica y de buena economía. De la misma manera que géneros y especies biológicas tienen características propias, que se pueden describir, los géneros (*génos*) y especies (*eidé*) literarias tienen las suyas que permiten reconocerlos. El método de clasificación adoptado por la biología puede servir aquí también para distinguir dentro del género narrativo la especie "tragedia". Sólo esta especie particular constituye el paradigma de todas las otras especies y, finalmente, del género mismo, que es el de la ficción.

En efecto, las especies se distinguen entre sí por un más o por un menos, por un agregado o por una sustracción dentro de un género; en cuanto al género, agrupa los rasgos comunes a las especies.

¿Entonces qué pasa con el arte (género) y la tragedia (especie)?

Por un movimiento de retorno que le es habitual, Aristóteles analizará primero la especie particular de la tragedia antes de encontrar el género en que se sitúa esta especie. Respecto al principio lógico, teóricamente, en efecto, el género viene primero, aunque prácticamente es la especie particular la que resulta de más fácil aprehensión.

De entrada, Aristóteles plantea que el arte forma parte de las actividades humanas, y ello sin someterlo a un a priori

desfavorable. Nos encontramos con él en el terreno de la clasificación "natural", de un problema de definición lógica, de encastre de clases; no entra allí ninguna preocupación por una jerarquización de orden ético, ninguna evaluación respecto a un principio superior (en biología, un sapo o un cangrejo, o lo más insignificante, resulta tan interesante de estudiar como un elefante).

¿Cómo describir esta actividad? Si se consideran las actividades humanas como un "género", el arte sería una especie de ellas y se definiría del modo siguiente: especie de actividad que produce con vistas a un fin exterior; dicha especie se distinguiría de otras actividades cuyo fin es inherente a la acción.

Por ejemplo, si la acción de comer bien y dormir bien mantiene la salud del organismo de manera inmanente, no se trata de arte propiamente dicho. En cambio, el médico que "produce" la curación del cuerpo por sus remedios apunta a un fin exterior a él: practica un arte.

El arte es entonces "una disposición para producir (*poíesis*), acompañada de reglas". Producir es "traer a la existencia una de las cosas que son susceptibles de ser o no ser, y cuyo principio de existencia reside en el artista".[10]

Dentro de esta óptica, una producción se juzga según su conformidad a las reglas "verdaderas" que se cumplieron. No importa si sigue reglas falsas y resulta un fracaso. No hay ninguna pretensión de medirse con un ideal, de tener como

[10] Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, Madrid, Alianza, VI, 2, 1139b y VI, 4, 1140a.

objetivo la trascendencia, que no incumba a la actividad productiva.

Lo que le importa al teórico del arte es por lo tanto enunciar reglas verdaderas y, para lograrlo, medir los medios y la materia de la producción respecto a los fines que esta prosigue. De ahí el interés de clasificar los fines y ver cómo se articulan los géneros y las especies.

Se percibe entonces que en el género "discurso", la especie "filosófica", por ejemplo, tiene como fin la tríada "bien-verdadero-bello". En cuanto a la especie "retórica", tiene por supuesto como objetivo el bien, pero lo verdadero queda algo alejado de su búsqueda, ya que es a lo verosímil a lo que generalmente tiende. Respecto a la historia, apunta a lo verdadero, pero se preocupa poco del bien y de lo bello. El arte de la mímesis también debe tener algunos rasgos de más o de menos por los cuales sus fines se distingan de las otras especies y lo definan. Si nos anticipamos a lo que sigue, diremos que no se trata ni del bien ni de lo verdadero, sino de la verosimilitud y del placer, y en ello dicho arte se destaca totalmente de cualquier otro.

Gracias al método taxonómico tenemos aquí pues un terreno cuidadosamente despejado, con autonomía, condición indispensable para que sea tratado por el teórico.

Ahora bien, la taxonomía prosigue: a partir del momento en que el arte se ha definido como especie de un género –la actividad de producción– se puede, en efecto, tomarlo a su vez como género para las especies que abarca. En el arte de la

mímesis, considerado así como género, se encuentran varias especies, diferentes por agregados o por sustracciones: así el arte de la flauta, de la cítara, utiliza melodía y ritmo, pero el baile solamente el ritmo sin melodía. "En cuanto al arte de la mímesis que sólo usa el lenguaje, ha quedado sin denominación hasta hoy".[11] Por lo tanto queda por hacer un trabajo de definición y es lo que emprende la *Poética.*

El arte de la mímesis o acerca de una teoría de la ficción

Conservemos el término griego mímesis que presenta la ventaja de no lanzarnos hacia la falsa pista de la imitación, ni la de la representación que remitiría a las representaciones de ideas.

Si tenemos en mente que todo arte es producción acompañada de reglas, entendemos en seguida que la mímesis no es copia de un modelo, o calco descolorido de la idea, alejado de la verdad en varios grados, como era el caso con Platón. Es antes que nada generadora, afirmativa, autónoma. Sí repite o imita, y lo que repite no es un objeto, sino un proceso: la mímesis produce como lo hace la naturaleza, con medios análogos, con el fin de dar existencia a un objeto o a un ser; la diferencia está en que ese objeto será un artefacto, y ese ser un ser *de ficción.*

[11] Aristóteles, *Poética*, Madrid, Gredos, 1999, 1, 447b.

El producto de una ficción resulta tan real como el producto de la naturaleza, sólo que no puede ser evaluado según los mismos criterios. Para la naturaleza, los seres que produce son como son: sabe lo que hace y lo hace bien, sus reglas de producción son inmanentes (aunque a veces, muy pocas, se producen errores de programación, por ejemplo monstruos por defecto o por exceso). No pasa lo mismo con los seres de ficción; lo que es proceso interior en la naturaleza se ve, en el artefacto, sometido a la exterioridad, y por lo tanto a la contingencia.

Distancia. Se produce necesariamente una *distancia* en toda ficción, ya que la producción no puede ser sino un *analogon* del proceso natural. *Como* la naturaleza, la producción dispone de elementos, de medios, y de un principio o fin: hacer que los objetos o seres que va a producir puedan "funcionar" en el universo al que están destinados.

Es en este "cómo", en esta separación, donde yace la ficción. La historia, que busca acercarse lo máximo posible a los acontecimientos que produjo la necesidad y que son lo que son, no manifiesta esa distancia que hace a la esencia de la poesía. La historia repite lo más exactamente posible, está guiada por la búsqueda de la verdad. En cuanto a la ficción, no repite, compone, y su preocupación es la *verosimilitud,* no la verdad.

Vemos aquí –nunca se repetirá lo suficiente– que la mímesis aristotélica no se parece para nada a la copia de Platón: es activa, tiene su propia naturaleza, y no pretende en absoluto cambiarla para ir hacia lo verdadero.

Por lo tanto la distancia, lejos de ser un defecto, es una calidad. Es más: es constitutiva de toda actividad artística. Del mismo modo se produce una distancia en la pintura ("Polignoto pintaba personas mejores, Pausón peores...") aunque también en la música de la flauta, en la prosa y en los versos, por ejemplo: "Homero hace personas superiores a la realidad...".[12]

Lo que anuncia la distancia es la posibilidad de que las cosas sean distintas de lo que son. Dicho de otro modo, lo que instaura la ficción es un universo de lo posible. Una vez más, aquí la historia sirve de contraejemplo: que esté escrita en verso o en prosa, sólo habla de lo que ha ocurrido, cuando la poesía (la ficción) habla de lo que va a suceder, de lo posible. Consecuentemente, hay más filosofía en la ficción –ya que se trata de lo general, de una suma de acciones posibles– que en la historia que sólo se ocupa de lo singular, de lo particular, del acontecimiento. El hecho de que la historia o la ficción estén en verso o en prosa no le cambia nada al asunto, la distinción no pasa por la forma textual sino por aquello de que se habla.

Lo verosímil, la doxa. El espacio que se abre ante la mímesis, el de lo posible, se encuentra entonces liberado, pero se va a tratar de precisar cuáles, entre todos los posibles, pueden ser utilizados. Porque todo lo que es posible no resulta obligatoriamente creíble: lo posible debe ser "verosímil" para que los espectadores se lo crean. Lo verosímil está en el centro del goce estético que procura la ficción.

[12] Aristóteles, *Poética, op. cit.,* 2, 1148a.

Lo verosímil queda supeditado al conjunto de nuestras creencias, límite de lo creíble. Ahora bien, dichas creencias son las de la opinión común: la *doxa.* Es esta la que sirve de protección contra lo imposible. Aristóteles da algunos preceptos: lo maravilloso, los encuentros o reconocimientos inesperados, las peripecias demasiado numerosas han de evitarse. También el lenguaje debe ser comprensible; demasiado rebuscado, escapa a la comprensión; vulgar, no presenta la distancia suficiente para que se pueda hablar de ficción. Lo que da placer, es encontrarse en un ambiente conocido, con algunos arreglos que nos arrebaten por su novedad, sin excluirnos no obstante de su intimidad. La articulación entre realidad trivial y ficción cautivante se presenta delicada; felizmente, poseemos varias opciones: los tropos o figuras del lenguaje, los *topoi* o lugares comunes.

Figuras del lenguaje: la metáfora, la analogía. Para apartar el lenguaje de ficción del lenguaje ordinario sin que esta distancia resulte demasiado grande, el artista tiene la posibilidad de usar la metáfora. Esta figura del lenguaje que se define como "el traslado a una cosa de un nombre que designa a otra" presenta la ventaja de usar palabras conocidas, y por lo tanto de seguir perfectamente claras al distanciarse de la banalidad. En efecto, si digo "vejez" y si digo "noche", y "vida", son todos términos corrientes, y si digo "la vejez es la noche de la vida" sigo hablando claro para todo el mundo sin apartarme del uso habitual. Así es la metáfora, vincula el lenguaje banal al lenguaje elevado, teje lazos inesperados entre las cosas. Es la principal herramienta del poeta.

Pero ¿cómo hacer metáforas? No se puede tomar palabras al azar y cambiarlas de lugar por mero capricho sin correr el riesgo de volverse abstruso. Felizmente, detrás de la metáfora trabaja otra figura: la analogía. La analogía es una estructura lógica que gobierna la metáfora. En efecto, es una relación entre cuatro términos, "en la que el segundo es respecto del primero lo que el cuarto del tercero". Tomemos por ejemplo: "copa" y "Dionisos", luego "escudo" y "Ares": existe entre los dos primeros términos la misma relación que entre los dos siguientes: la copa es el atributo de Dionisos y el escudo, el de Ares; y el poeta que recurre a la metáfora podrá decir: "el escudo de Dionisos" y "la copa de Ares".

La analogía mantiene matemáticamente la metáfora dentro de los límites de lo verosímil. La ficción no se produce sin reglas; bajo las imágenes más originales se esconde una geometría rigurosa.

Los lugares o tópoi. Pero no es esta la única forma de limitar la fantasía o de marcar los hitos más allá de los cuales no conseguiría ningún éxito. Si el lenguaje debe ser claro al mismo tiempo que elevado, la intriga de la tragedia también encuentra sus límites. En este punto, lo que interviene es la memoria de un pasado común. Las leyendas, las hazañas de las familias fundadoras de la civilización griega constituyen el material de la intriga. Es lo suficientemente rico y elevado como para que valga la pena hablar de él. Además se trata de historias conocidas por todos, constituyen una reserva de fábulas que se pueden combinar de distintas maneras. Sería inútil entonces inventar otras

situaciones, que no cautivarían tanto como las que ya se conocen, y que se pueden describir como otros tantos "lugares" posibles. Lugares (*tópoi*) propios para la tragedia, tales como el reconocimiento inesperado de un padre y de un hijo, de dos amigos, la desgracia que golpea de improviso o el acontecimiento temido por los personajes y que sucede o no sucede. Se trata de lo que llamamos hoy el *suspenso* y que constituye un elemento importante de la ficción trágica.

El poeta puede tratar dichos "lugares" con libertad, apartarse de ellos en cierta medida, introducir lo maravilloso, a condición de que respete la credibilidad. Por lo tanto, una vez más, no se trata de describir hechos que sucedieron realmente, ya que cuanto más extraordinarios, más posibles de creer.

El arte de la mímesis puede entonces caber en esta fórmula: "Hay que preferir las cosas imposibles, pero verosímiles, a las posibles, pero no convincentes".[13]

El placer, la catarsis. Es tiempo de considerar el fin último de esta producción ficcional, la finalidad del arte: el placer que procura. Como una actividad se define por su fin, es en la definición de la tragedia (libro 6) donde se evoca. Y, como si no hubiera la menor duda de que es el placer lo que el arte de la mímesis quiere provocar, Aristóteles sólo precisa el medio por el que ese placer se produce.

No se trata ni de la utilidad, que era uno de los criterios de evaluación del arte para Platón, tampoco de educación moral

[13] Aristóteles, *Poética*, *op. cit.*, 24, 1460a.

o de alguna manera de aproximación a la verdad, aunque lejana. El arte va dirigido únicamente hacia el goce estético.

En primer lugar, se trata de un placer seguro, que remata a toda empresa de producción artística, y que es el de agregar algo a la naturaleza tal como esta se presenta ante nosotros. En efecto, el arte "perfecciona la naturaleza", la *aumenta* con ese mundo de posibilidades, esa virtualidad que la ficción agrega a las cosas tales como son.

Luego, en la tragedia, experimentamos el placer *propio del arte de la mímesis*, más difícil de describir, y que consiste en suspender por un instante los movimientos por los que el alma suele padecer, tales como el espanto, el terror, o la piedad que, cotidianamente, nos acosan con el espectáculo de las desgracias del mundo. Experimentar esas emociones sin padecerlas *verdaderamente*: tal es el efecto de la ficción. Las peripecias, los golpes del destino, las desgracias, los crímenes y las lágrimas de los personajes de la tragedia nos emocionan, es cierto, pero al mismo tiempo sabemos que son ficticios: la distancia buscada por la mímesis funciona aquí con nuestros sentimientos como un remedio, un alivio. El término *catarsis*, que pertenece a la medicina y designa la depuración del mal (como una purga alivia el estómago), expresa con precisión la acción de la distancia: por un breve lapso remite todo destino trágico a su ilusión.

El modelo y la conminación

La *Poética*, fuera de lo que se ha llamado "reglas" para la tragedia, tuvo que fundar teóricamente su lugar de ejercicio, es decir definir el lugar de la tragedia en medio de las artes de la mímesis y, más allá, el lugar de esas artes entre las actividades prácticas. Progresivamente, lo que se plantea es el estatuto del arte en su conjunto. El punto central, la tragedia, concentra en sí todos los atributos que supone la obra de ficción. Este acto fundador, que se opone radicalmente al tratamiento peyorativo del arte en Platón, construye un modelo (en el sentido de maqueta, o paradigma) que vale, como lo hemos visto, tanto para las artes plásticas como para la música o el baile. Dentro de este modelo, los actores se encuentran en su lugar: el artista y su libertad respecto de la realidad de los hechos, el público y lo que espera; la doxa que obliga a la ficción a respetar lo verosímil; lo verosímil mismo y los medios de ponerlo en práctica; por último, la finalidad de la mímesis que es el placer, o el remate de la obra en el goce estético.

Con su índole conminativa, la teoría de Aristóteles construye un lugar definido, limitado, descriptible; lo que no significa que esté cerrada sobre sí misma: es fuente de interpretaciones y prácticas posibles.

La esfera del arte que se instaura de este modo encierra todos los elementos de su vida futura: la época clásica seguirá las reglas de la tragedia *stricto sensu* (unidad, extensión), los

siglos modernos desarrollarán los aspectos psicológicos (la catarsis, las pasiones y emociones, la sublimación) o literarios (la ficción, la distancia) e incluso lingüísticos (la metáfora). Ello sin decir nada de la sociología de la recepción, iniciada por la introducción de la opinión (doxa) en la escena del arte. Sobre todos estos puntos, la invención aristotélica no tiene parangón.

II. Kant y el lugar de la estética

Con la *Crítica del juicio*[14] entramos en un mundo totalmente diferente. En primer lugar, es un mundo ya lleno de obras reconocidas y celebradas; el arte ya es un asunto aparte, que suscita mucha atención, lo que nos lleva muy lejos de las exclusiones platónicas, e incluso de las conminaciones de Aristóteles en tanto que, por otra parte, otro movimiento se da alrededor de las nociones de estilo, de lo bello, del género, y nos retrotrae a la Idea de lo bello.

Dicha corriente de comentarios desordenados parece producirse según el capricho y los humores, sin que ninguna legislación venga a precisar cómo lograr un juicio que tenga validez universal.

La pregunta que se plantea es entonces la siguiente: ¿podemos juzgar el arte de otra forma que según nuestro

[14] Immanuel Kant, *Crítica del juicio*, Madrid, Tecnos, 2007.

humor? ¿Existe un tipo de juicio particular que se aplicaría a la actividad artística? Y si es el caso ¿qué características puede tener? ¿Es posible delinear la forma universal en la que determinado juicio pueda ejercerse de tal forma que todos los juicios de gusto singulares se remitan a él?

La tarea que Kant atribuye a la estética consiste en contestar a dichas preguntas. Ya no se trata de encontrar un fundamento para las obras de arte, de abogar por su espacio entre las actividades humanas, ni siquiera de proponer reglas para su producción, sino, en aquel siglo llamado "de las Luces" –en que el esfuerzo de los filósofos se centra en las capacidades de la razón–, de interrogarse acerca del tipo de conocimiento que podemos tener de ellas. El sujeto central de la reflexión ya no es la obra sino el proceso interior que nos lleva a pensar que se trata, si es que se trata, de una obra de arte.

El conocimiento del arte como conocimiento autónomo: un lugar para la estética

La exploración de nuestros modos de conocimiento ya había conducido a Kant a limitar los poderes del entendimiento a los fenómenos naturales, aunque reservaba el *noúmeno* (lo que pertenece al *noûs*, la esencia) a otro tipo de conocimiento; lo que significa que siempre algo de razón hay, pero es o bien pura o bien práctica. Dos modos dan acceso

a dos mundos. Ahora bien, ni el uno ni el otro valen para acceder a un tercer mundo: el del arte, donde ni las leyes de la naturaleza ni los preceptos de la Razón encuentran una aplicación. De ahí la necesidad de definir un tercer tipo de conocimiento y de limitar su uso. Conocimiento, desde luego "crítico", que distingue y separa. Aristóteles había comentado la distancia que la ficción produce entre lo que pertenece a la naturaleza y la producción de los artefactos. Tal separación debe encontrar una correspondencia en el juicio que producimos acerca de ella. Y este juicio sobre esa distancia tiene que ser también "distanciado": debe encontrar su lugar entre los dos grandes tipos de racionalidad que son por una parte la búsqueda de un orden de razón entre los fenómenos y por otra parte los imperativos categóricos del orden moral. "Distanciado" no quiere decir "contrario", o fuera de la realidad pero, como pasa con un espacio entre dos territorios vinculado con sus vecinos por sus fronteras y libres en cuanto a su propio principio interno, debe recibir una doble marca, negativa y positiva: en lo que no es, en su diferencia, allí encuentra su identidad.

Del mismo modo, la *Crítica del juicio* se ubica entre las dos *Críticas* precedentes, la *Crítica de la razón pura* y la *Crítica de la razón práctica*; el juicio del gusto debe estar suspendido entre ambas, les pertenece y no les pertenece.

Las cuatro paradojas fundadoras

Para responder a la exigencia de tener que distanciarse sin dejar de ser un juicio del orden de lo universal, Kant enuncia cuatro proposiciones paradójicas. Estas cuatro proposiciones corresponden a las cuatro funciones lógicas con que se puede formar un juicio: la *calidad* (satisfacción o desagrado), la *cantidad* (universalidad o subjetividad), la relación con la *finalidad* (determinismo o subjetividad) y, por fin, la *modalidad* (necesidad o posibilidad).

Se obtienen de este modo *los cuatro momentos* del juicio estético que son: la satisfacción (aunque) sin interés, la universalidad (aunque) subjetiva, la necesidad (aunque) libre y la finalidad (aunque) sin objetivo.

Satisfacción desinteresada. Es el sentimiento que produce la existencia de un objeto, no por lo útil o necesario que es a la vida, a lo cual el juicio del gusto es indiferente, sino por el solo placer o la mera pena que se experimentan, sin consideración ni de un agrado, ni de alguna moralidad (lo agradable, lo lindo, lo encantador, lo bueno, quedan excluidos). "Lo agradable y lo bueno tienen ambos una relación con la facultad de desear y acarrean consigo lo primero una satisfacción de conexión patológica y lo último una mera satisfacción práctica determinada por la representación de una conexión del sujeto con la existencia del objeto. Es por lo que el juicio del gusto es simplemente contemplativo" (*Crítica del juicio* § 5).

Subjetividad universal. La universalidad del juicio "esto es lindo" puede deducirse desde el primer momento: en efecto, si ningún interés particular está en juego en la contemplación, si el deseo del sujeto no se toma en cuenta, la universalidad del juicio queda asegurada: lo bello es bello para todos; aunque su contemplación proporciona una satisfacción subjetiva, esta satisfacción, desinteresada, tiene validez universal. "Esta universalidad es representada sólo subjetivamente en el juicio del gusto." Lo que significa que el placer experimentado no es de orden intelectual, como el que nos daría conocer una ley universal tal como, por ejemplo, la de la gravedad, sino de orden sensible: es el mero juego de nuestras facultades de conocimiento –imaginación y entendimiento, juego del que sabemos que es compartido por todos–, el que nos proporciona dicho placer (§ 9).

Finalidad sin fin. Otra deducción del principio de desinterés: no tenemos que juzgar un objeto estético según su fin, es decir por el motivo que tendría un objetivo determinado, que obedecería a determinaciones planteadas previamente; si lo hiciéramos, pasaríamos inmediatamente a un juicio conceptual cuando lo bello es lo que gusta universalmente sin concepto. Por lo tanto es la forma de una finalidad, la idea de un concurso natural entre nuestras representaciones y los objetos que contemplamos, lo que apela al juicio del gusto. Dicha representación de una finalidad global del universo no puede vincularse con un objeto particular ni con un sujeto individual, "vaga" por encima y a través de una multitud de

objetos y de sujetos y cuando la captamos a través o a partir de un objeto singular, entramos en contacto con la forma de lo universal, sin tener que apelar al concepto de universalidad (§ 17).

Necesidad libre. Si tal juicio es válido universalmente, es porque también es "necesario". Sin embargo esta necesidad no puede imponerse a todos como si viniera de afuera. Estaríamos en el caso de una necesidad fundada en el concepto, y tampoco puede fundarse en un gran número de ejemplos de juicios que forman una unanimidad, ya que lo empírico no funda para nada una necesidad sino que expresa tan sólo una generalidad. Es necesario, pues, que la necesidad de un juicio del gusto sea experimentada íntimamente. Solicita una adhesión más que una obediencia ciega, no es promulgable. Hace falta, por lo tanto, en cada uno de nosotros, un "sentido" que permita la adhesión de todos al juicio. Kant adelanta la idea de un *sentido común*, cuya norma queda por definir pero que existe y provoca el consentimiento universal.

Este sentido común consiste en que cada uno siente en sí la unión de la imaginación y del entendimiento, cuyo "libre" juego es la esencia del juicio del gusto. Se supone común la universalidad de este juego, y es por esta suposición que la necesidad de tal juicio aparece (§ 21).

Estas cuatro proposiciones pueden considerarse como conminaciones de obligación doble, al exigir una cosa y lo contrario; lo que las distingue sin embargo de las conminaciones triviales y cotidianas, es una conminación suplementaria:

encontrar un placer en esta contradicción misma, y definir el goce estético como la resolución del conflicto de las facultades entre sí (el entendimiento que lucha contra la voluntad) para ceder el lugar al tercero: el juicio del gusto que contempla esa escena con deleite.

El juicio construye su objeto: la idealidad kantiana

Vemos que la *Crítica del juicio* provoca un cambio, una conversión de la mirada: ya no es la obra la que carga con los rasgos característicos del arte sino la reflexión sobre ella la que puede ser llamada estética. El juicio, que se ejerce sobre un objeto exterior, también se convierte: se vuelve sobre sí mismo y se mira al juzgar. Es un juicio llamado *reflexivo*, no determinado (causado) por su objeto y que, al contrario, lo establece como obra. Este detenimiento, en que la representación toma conciencia de sí misma a la vez como sujeto y objeto de su representación, es suspensión, contemplación.

De esta manera, sin embargo, no sólo el juicio estético se encuentra fundado, reglamentado, considerado en sus límites y funciones, sino que también la obra sufre exigencias: debe manifestar cierta disposición a dejarse contemplar. Un objeto utilitario, una demostración o una información sobre el estado de los asuntos del mundo, difícilmente pueden ser "contemplables" ya que en ellos el interés es demasiado inmediato.

La suspensión no concierne solamente al juicio estético sino también a la obra, suspendida en la distancia, como lo señalaba Aristóteles. Y si la ficción podía suspender las pasiones por encontrarse ella misma entre realidad y artefacto, aquí, con Kant, ya no son solamente las pasiones del alma las que moderan un momento su presión, sino el dominio entero del arte –obra y juicio, artistas y público– el que forma una esfera en suspensión, un mundo aparte: un sitio. El idealismo del arte no depende del hecho de que la obra intente "imitar" la Idea, que se focalice en un objetivo, que nos "abra un mundo", sino del hecho de que, en el arte, las facultades por las que vamos conociendo se ponen a prueba y llegan a representarse a sí mismas como meramente formales, como idealmente distintas de los objetos de su representación.

Una vulgata estética

¿Sería porque el estado de los comentarios y de las discusiones acerca de las obras exigía algún ordenamiento, porque faltaba una teoría que retomara los temas desarticulados, a menudo contradictorios, por lo que el interés por el arte se vio reanimado por los enciclopedistas y su esfuerzo universalista y divulgador? Sea como sea, la *Crítica del juicio* se transformó en poco tiempo en una vulgata para la estética. Llegó a ser la *Estética*.

Como toda teoría de cierta importancia, la vulgata se adueña de ella, la fragmenta, la traduce para sus objetivos propios, pero lo que subsiste, por dividido que esté, toma la forma de imperativos categóricos. La obra de arte será no utilitaria, desinteresada, no sometida al concepto, ejemplar, universalmente conocida por un sentimiento a la vez individual y colectivo, será comunicable directamente, sin intermediarios, será el vínculo entre la finalidad de la naturaleza y los fines más particulares de los humanos. La obra genial mostrará lo infinito de la naturaleza en la finitud de la obra.

Hoy todas estas proposiciones siguen teniendo valor y circulan. Cuando los artistas y en particular los artistas contemporáneos, hacen peligrar una u otra de esas "conminaciones", siempre quedan reivindicadas algunas: como lo no-utilitario, puesto a prueba y desactivado por Duchamp quien, sin embargo, mantiene su firma, es decir la unicidad, o la unicidad cuestionada por las series y las reprografías de Warhol quien, a su vez, conserva sin embargo la idea de una comunicación universal, etc. En efecto, el arte contemporáneo juega con los límites de su lugar, sin abandonarlo nunca radicalmente. En cuanto a los comentaristas, juegan sucesivamente con todos los elementos para juzgar las obras, para insertarlas en el lugar del arte o excluirlas de este.

Se puede decir por lo tanto que la teoría de Kant es la *mayor conminación,* que condiciona tanto la reflexión occidental sobre el arte como la producción de las obras.

3. Adorno, la negatividad crítica

Considerada cronológicamente la última de las fundaciones, la *Teoría estética* de Adorno[15] puede aparecer aquí como una conminación para la modernidad; esta teoría actúa especialmente sobre las prácticas y contribuye a formar el espacio estético contemporáneo. Interpretada, desviada, criticada, resumida o amalgamada, no deja sin embargo de marcar la concepción actual de lo que debe ser (o no ser) la obra y su comprensión, el comentario crítico y la estética misma.

Una teoría crítica

Corregida por la Escuela de Frankfurt, la teoría tradicional, que tiende a establecer principios y verdades lejos de las contingencias y de las consecuencias prácticas, se pone en tela de juicio y se hace "crítica". Lo que significa un intento de acercamiento a la práctica concreta que ponía hasta entonces a distancia: de este modo, la teoría se critica como mera teoría. A partir de este momento se preocupa por el campo –las obras singulares que le sirven de material– y por eso se destaca de las "últimas grandes estéticas (Hegel y Kant) que fueron escritas sin entender nada de arte".

[15] Theodor W. Adorno, *Teoría estética*, Madrid, Akal, 2004.

Se "revela" como perteneciente no a la mera especulación abstracta sino a las condiciones de posibilidad en que se produce. Dichas condiciones son, por una parte, su articulación con una teoría del conocimiento y, por otra parte, su dependencia del estado de la sociedad política en el momento en que se produce como teoría. Dentro de esta óptica, una teoría del arte sólo puede ser crítica; debe examinar la condición en la que interviene y situarse respecto a una práctica. Por otra parte su objeto, el arte, es un objeto problemático: "Todo lo que tiene que ver con el arte, en sí mismo como en su relación con la totalidad, ya no es evidente, ni siquiera su derecho a la existencia".[16]

Este balance –la no-evidencia del estatuto del arte– ataca directamente la idea común de una esencia del arte independiente de su situación histórica, la idea de un arte universalista, acerca del que se podría pronunciar palabras firmes y definitivas, y que daría lugar a juicios acordes con su esencia presunta. Ahora bien, nada es evidente con el arte; todo lo contrario: se trata de un terreno minado por su relación ambigua con la sociedad. ¿Se ubica fuera de la realidad social o mantiene con esta alguna articulación invisible? ¿Pertenece a una esfera autónoma o está sometido a las posiciones ideológicas dominantes? ¿Y esa dependencia conduce necesariamente a la sumisión o puede transformarse en transgresión y en tal caso por qué medio? Son preguntas que una teoría crítica debe, si no resolver, por lo menos develar.

[16] Theodor W. Adorno, *Teoría estética*, *op. cit.*, p. 1.

Crítica se entiende entonces de diversos modos:

1) en el sentido de desentrañar: mostrando los contactos de la teoría que se pretende neutra respecto a la situación sociopolítica y descubriendo sus objetivos. Es este el sentido más visible del esfuerzo crítico posterior a Marx, cuando se aplica a las actividades artísticas;

2) en el sentido de una conminación que se hace a la teoría para que sea una *praxis*, y a la práctica que critique el sistema vigente;

3) en el sentido de "situación crítica": la crítica hace inestable toda situación y preconiza el cuestionamiento permanente de cualquier posicionamiento: queda siempre inacabada. La negatividad por la que se opone a toda posición es su principio motor.

La negatividad estética

La intervención de lo social, de lo político, en el terreno del arte, el deber de tomar en cuenta las condiciones de su existencia como arte para no caer en un esencialismo que oculta lo que está verdaderamente en juego y llega a enturbiar el papel y la finalidad del arte, tal es el nuevo paradigma con que el arte tiene que jugar ahora. Decirlo es poner en tela de juicio lo que siempre se ha tomado como un principio: la *autonomía* del arte, de la creación y de los "creadores", respecto a lo que es extraestético. El desafío adorniano consistirá

en preservar dicha autonomía sin dejar de manifestar de qué modo es posible articularla con sus propias condiciones.

La autonomía del arte se mantiene a partir de la distinción (ya crítica) de Kant que hacía del juicio estético una esfera de conocimiento separada de los otros dos tipos de conocimiento, conceptual y moral.

Al negar su pertenencia a estos dos polos del pensamiento el arte conquista su autonomía. Sin embargo, tal actitud queda aún sometida en segundo plano a la dominación de una razón extraestética: aquella que mueve las grandes fuerzas dominantes de una sociedad y encuentra su provecho en mantener la independencia de un arte universal, a la que no turbarían los conflictos y que mostraría por eso mismo la posibilidad de resolverlos dentro de una entidad claramente definida, limitada a su propia esfera.

Hace falta pues que a esa autonomía se oponga un concepto capaz de combatirla *desde dentro* y que haga de ella un arma de combate contra todos los sistemas de dominación que pretenden regir la totalidad de las actividades humanas.

Este concepto es el de la *soberanía* del arte; hay que entender con él la facultad del arte no solamente de romper con las otras formas de discurso de la razón (lo que promete la autonomía) sino también de romper, entorpecer y hacer ineficaz el funcionamiento de estos discursos.

Por lo tanto la negatividad estética actúa doblemente: del lado de la autonomía, al negar la validez para el arte de las dos instancias de la razón conceptual y práctica; del lado de

la soberanía, al asegurar la subversión de la razón, que expone su *efecto* en las realizaciones del arte.[17]

El efecto Adorno: la conminación vanguardista

El paradigma adorniano de una negatividad en acto en la obra de arte se lee como una conminación para el arte moderno, y en parte para el arte contemporáneo: la de tener que integrar la acción imperativa de la vanguardia. El arte ha de ser crítico –traduzcamos: vanguardista– y este imperativo se agrega a los ya instituidos por las fundaciones precedentes. Y ello, a pesar de que se contradice en parte.

En efecto, la acción crítica es, la mayor parte del tiempo, entendida como crítica de la sociedad y de su régimen capitalista: al arte se lo quiere entonces comprometido con la lucha contra un sistema del que es uno de los elementos, activo a su manera. Los manifiestos y las manifestaciones de las vanguardias se han inspirado en la negatividad entendida de este modo, o se han vinculado a ella posteriormente; una vez dada, la consigna vale para el presente como para el pasado, es retroactiva, y las obras se vuelven a evaluar a la luz de la noción de negatividad crítica. Ante el tribunal de la historia se eligen las obras contestatarias, y se repudian las que parecen sometidas a la dominación burguesa del arte por el arte.

[17] Christophe Menke, *La soberanía del arte: la experiencia estética según Adorno y Derrida*, Madrid, Antonio Machado, 1997.

Evidentemente se trata de una distorsión del paradigma adorniano, mucho más sutil, en el que la soberanía del arte participa más bien de una vuelta del arte sobre sí mismo, de una crítica o negación continua de sus propios objetivos, de sus propias relaciones, negación del que vive, y que por un movimiento crítico permanente retoma en sí, para exponerlos, los conflictos latentes de la sociedad.

Sin embargo, tal como se concibe y practica, que se lo entienda como un compromiso político o que se traduzca en "originalidad", es decir en transgresión de las reglas internas del espacio estético, el arte no puede hoy hacer caso omiso de la conminación de tener que ser "crítico" sea como sea.

Conclusión

La acción de las teorías de fundación

Hemos intentado hasta ahora dar un panorama de las diversas fundaciones que rigen el ejercicio del arte, en lo teórico como en lo práctico. Lo que hay que notar es la constante torsión que han sufrido las teorías, tanto en los comentarios que les sucedieron como en la práctica artística misma que se nutre del ambiente teórico en el que se desarrolla. Si la acción teórica existe efectivamente, no coincide de manera directa con los discursos que la animan. Vueltas a traducir, retocadas, desplazadas, las teorías del arte nunca coinciden con su formulación de origen.

Sin embargo esta torsión, que a veces llega a una verdadera inversión, como fue el caso para Platón; y a veces es solamente interpretativa, como para Adorno, no constituye la única continuación provocada por la teorías fundacionales; hay otra, que suele pasar inadvertida, y cuya acción es muy notable: se trata de la *coexistencia* dentro de una misma opinión general (una doxa) de todos los discursos fundadores, independientemente de lo alejados que estén unos de otros. A pesar del cuidado de los autores en distinguir su aporte al criticar a sus predecesores, en precisar lo que estos dicen, la doxa mezcla los naipes y amalgama singularidades: el espacio estético, este envolvimiento donde se sitúa el arte no es de una sola pieza: está hecho con fragmentos ensamblados y forman un tejido tramado que vincula los distintos estratos temporales y textuales. La Grecia antigua es así vecina de los siglos XVIII y XX, tal proposición de Platón convive con un discurso contemporáneo acerca de la distinción entre arte y técnica, en tanto que contemplación, meditación y trascendencia atraviesan la opinión, que no por ello deja de aceptar el imperativo crítico.

Esta amplia mezcla es el medio de vida del que se nutren tanto los movimientos y las doctrinas como las obras; tanto las evaluaciones públicas como los juicios privados. No vale aquí, en el mundo del arte, ni el principio de contradicción ni el rigor exegético. Es que las teorías fundadoras actúan como un *rumor teórico* que reina sin discusión sobre la *recepción* del arte, apremiando en cierta medida al público (entre el que hay que considerar, también, a críticos y comentaristas) y

condicionando tanto la producción de las obras como su comprensión. Ese rumor, al que se puede nombrar "vulgata", actúa como las teorías que divulga, de manera a la vez ambiental y conminativa; modela la actividad artística de modo que corresponda con las expectativas suscitadas. Al mezclar los diferentes puntos de vista a partir de los cuales se ha constituido la fundación teórica, la vulgata acumula las perspectivas, las reúne en un conjunto único, por el que participa entonces activamente para mantener el lugar del arte.

Segunda parte
Las teorías de acompañamiento

Las diversas fundaciones del arte y el rumor que lo rodea hacen de ese dominio un lugar extrañamente oscuro, trabajado por múltiples movimientos, que intriga, llama la atención y sigue siendo una especie de enigma. ¿Qué hace que una producción sea una obra de arte? ¿Cómo ejerce su atracción, cómo suscita el consenso, qué actividad rige su producción? ¿Cuáles son sus relaciones con las otras actividades humanas? Y, por último, ¿cómo aprehender, cómo descifrar el sentido de una obra?

Desde todas partes, disciplinas ya constituidas, con la solidez de su teorización, como atraídas por ese espacio paradójico, llegan a él para poner a prueba sus métodos y su suerte, con mayor o menor éxito. Constituyen *teorizaciones secundarias*, que llegan después, para *acompañar* al arte en sus manifestaciones y proponer explicaciones acerca del fenómeno artístico en general, o de tal o cual obra o movimiento en particular.

Ya que las mueve también una preocupación por entender o hacer entender, existen *teorizaciones prácticas* que comentan el trabajo de los artistas: se trata del dominio de la crítica de arte. En cuanto a las *prácticas teorizadas*, son las de los artistas mismos que, más de lo que se imagina muchas veces, suelen hacer un verdadero trabajo teórico.

Dichas acciones no son "secundarias", en el sentido de que sean menos importantes, sino que, al contrario, tienen un efecto directo en nuestros juicios y en el destino de las obras mismas. Hay que entender aquí "secundarias" como lo que secunda, asiste y ayuda.

I
Las teorizaciones secundarias

Pueden ser reunidas alrededor de dos ejes. Uno lleva a interrogarse acerca del sentido de las obras y del trabajo artístico. *Sentido* comprendido como significación y como dirección: la obra "abre un mundo", apunta a lo invisible, lleva sentido y significa, es un lenguaje. Fenomenología, hermenéutica, psicoanálisis y en parte la historia del arte, se sitúan en este eje.

El otro conduce a preguntarse acerca de la organización de los signos por los que la obra se manifiesta y se especifica como obra. La filosofía analítica lleva a analizar las obras según sus componentes lógicos y a preguntarse acerca de su especificidad en el dominio del arte.

La división según ambos ejes resulta, evidentemente, muy sumaria; muchos pasos existen entre las distintas teorizaciones: unas toman prestado de las otras y hay una circulación importante de conceptos, de herramientas analíticas, incluso de orientaciones. La búsqueda del sentido se adueña tanto de la semiología como de elementos del psicoanálisis, y la historia del arte se relaciona con ambos; en cuanto a la lógica del signo, intenta seguir, para aplicarse a él, el trabajo artístico

del que la historia del arte proporciona algunas muestras. Sin embargo un punto lo une todo: la polisemia de la obra, que dificulta su interpretación.

Tal abundancia, tal dispersión de las teorizaciones atestigua, de algún modo, al mismo tiempo que su impotencia singular, la necesidad en que nos encontramos de recurrir a ellas si queremos entender tanto el trabajo del arte en general como el de tal obra en particular.

1. El eje hermenéutico

¿Qué es entender una obra? ¿Cómo aprehender su sentido de la manera más completa posible? La hermenéutica es esa ciencia, o ese arte, que interpreta una obra, despliega y muestra los sentidos posibles, sabiendo que estos no son entendibles de entrada, pero que quedan como ocultos dentro de la obra donde hay que ir a buscarlos. Inicialmente dedicada solo a la interpretación de textos sagrados, la hermenéutica franquea este límite y se impone como método general de interpretación para cualquier obra cuya lectura, cuyo desciframiento, parecen particularmente complicados.

Se presenta pues como mediación entre la obra y sus espectadores, lectores u oyentes posibles. De sus orígenes vinculados con los textos sagrados, conserva la ambición, si no teológica, por lo menos teleológica: el sentido está más allá de la obra, en una esfera superior, cuya entrada se da con

dificultad, que no está al alcance inmediato, y cuyas llaves pertenecen al especialista.

La inquietud por entender

La inquietud hermenéutica es la que ocupa el primer lugar en los escritos sobre el arte. ¿No se trata de entender de un modo total las intenciones de un autor y de sus realizaciones? Lo que llamamos "sentido" es esto: la aprehensión de una unidad entre intención y "resultado". El sentido se produce, no reside en la obra bruta, ahí simplemente, sino que se construye por el trabajo del que intenta establecerlo.

Subyacente está la idea según la cual la obra es inagotable, y que al detenerse ante el primero de sus indicios, frente a lo que se cree entender como algo evidente, puede no verse su significación verdadera. Si la comprensión del lenguaje cotidiano no suscita interrogaciones específicas, es porque disponemos sin saberlo de una suma de conocimientos previos que compartimos con el interlocutor: un mismo idioma, el mismo contexto cultural, el mismo momento de la historia y, por último, una acción común que relaciona preguntas y respuestas alrededor de un mismo objeto intencional. Sin embargo, tal comprensión que creemos espontánea puede ampliarse, confirmarse, incluso ser cuestionada en el ejercicio del diálogo.

Si lo mismo pasa con una obra que creemos entender porque forma parte de una herencia común, a la que estamos

acostumbrados a considerar como obra, el contexto socio-político y cultural en los que fue concebida nos mantiene sin embargo alejados de ella sin que lo sepamos. Debemos entonces intentar considerarla en su situación original; más que una mera puntualización metodológica (aparato crítico, contexto histórico, biografía del autor), tenemos que traducirla en el lenguaje de nuestro tiempo, aquel en que la podemos captar. Tenemos que hacerla vivir nuevamente, permitirle que se despliegue por completo en una especie de entendimiento que nos transforma, a nosotros que miramos, escuchamos o leemos. La recomposición de un conjunto –el contexto al mismo tiempo que el texto, la obra al mismo tiempo que nosotros mismos– es la empresa de la hermenéutica, cuya ambición consiste en restituir el sentido al superar el mero hecho de la obra como presencia de un objeto. Búsqueda sin fin, nunca acabada, siempre por hacer. Veamos qué seducción específica puede ejercer este método que ubica la obra en la proyección de sus múltiples despliegues: la obra se encuentra entonces sacralizada, como el centro virtual de una verdad huidiza, y representa, en el imaginario, a la vez el objeto inalcanzable y su búsqueda siempre destinada al fracaso. Un tema, por cierto, romántico. Lo infinito que se da en la obra acabada, la totalidad en el fragmento, lo invisible en lo visible, la eternidad en lo temporario.

Más aún: el método hermenéutico –en calidad de método, porque sería un conjunto de herramientas preparadas

para explicar una obra, una especie de *órganon*– se supera a sí mismo y ambiciona un proyecto más amplio, el de describir las condiciones que hacen posible toda comprensión, siendo la comprensión el fenómeno humano por excelencia. *Entender cómo se entiende* se vuelve el objetivo principal de la hermenéutica. Dentro de esta óptica, el arte se convierte en el objeto de una atención particular, en la medida en que escapa a la autoridad rigurosa de un método único, y convoca la cuestión de lo que se entiende. "La experiencia del arte hace aparecer el fenómeno hermenéutico en su extensión entera... en ella distinguimos una experiencia de verdad... que es una forma de la actividad filosófica..."[18] "La obra de arte encuentra su ser verdadero cuando accede a una experiencia que transforma al que la tiene."[19]

Tocamos aquí la articulación de la tradición hermenéutica y de la fenomenología si, con Gadamer, "por hermenéutica entendemos la teoría de la experiencia efectiva que es el pensamiento" y "nos situamos en el movimiento del diálogo en el que solo la palabra o el concepto llegan a ser lo que son".[20]

[18] Hans Georg Gadamer, *Vérité et méthode, les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Seuil, 1976, p. 22; trad. cast.: *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1977.
[19] *Ibid.*, p. 28.
[20] *Ibid.*, p. 17.

El juego del arte

Por lo tanto la hermenéutica abarca la experiencia estética y encuentra su legitimidad en la experiencia de la constitución del sentido, constitución desarrollada en la confrontación permanente entre el uno y el otro, entre el ser y el tiempo que revelan los análisis fenomenológicos y que ilustran de manera ejemplar la experiencia del *juego del arte.*

¿Qué nos enseña este juego? Primero: que se juega; es decir, que no existe un juego en sí, del mismo modo que no existe una obra en sí; no hay juego sin jugadores, y jugadores y juego se transforman a medida que se juega el juego. Quiere decir que el sujeto no es solamente el jugador –el artista– sino el juego mismo, que abarca la acción de jugar *y* a los jugadores.

La metáfora del juego conviene para la experiencia del arte: este, al escapar al logos discursivo, a los conceptos fijados por una sintaxis perfecta, se evade sin "juegos de lenguaje" en que figuras y tropos sugieren en vez de demostrar; más aún que el aspecto lúdico del arte, son las implicaciones filosóficas de este juego las que se evocan, y por ejemplo la relación necesaria que vincula íntimamente sujeto y objeto, transformando la práctica artística en una totalidad en acción. La obra como "juego" sólo aparece si se da la condición de una participación activa, de una *interpenetración,* en la que lo que se busca no es la verdad, que resultaría de una argumentación, tampoco la verdad entendida como

correspondencia entre lo real y la ficción, sino un "juego de verdad", un juego que sólo es verdad cuando se juega.

La obra "de verdad" aparece entonces, como un mundo; un mundo en que se verifica la armonía entre juego y jugador, una verdad que, cada vez que se da con la obra "presenta", o sea que pone en presencia de un mundo. Se puede decir con Friedrich Schlegel que este es el juego mismo del mundo entendido como universo natural: "Todos los juegos sagrados del arte no son sino lejanas imitaciones del juego sin fin del mundo, esa obra de arte que eternamente se da forma".

De ahí la insistencia en esos mundos que se abren con la obra, y que los fenomenólogos evocan siempre en sus interpretaciones.

El mundo campesino se abre ante Heidegger al interpretar el famoso cuadro de los zapatos de Van Gogh. "El cuadro de verdad" es el mundo que abre y no la mera representación de un calzado. "De repente la obra nos ha llevado lejos de donde solemos estar; la obra de arte nos ha enseñado lo que es de verdad un par de zapatos... en la obra es la verdad la que obra, y no solamente algo verdadero... el cuadro de Van Gogh no sólo atisba lo que es de verdad ese ente particular. Este ente sale a la luz en el desocultamiento de su ser. Con ellos (los zapatos), el ente completo gana más ser."[21]

[21] Martin Heidegger, *Arte y poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958.

La verdad del lenguaje: el lenguaje-mundo

Este mundo, que se manifiesta con la obra en el juego del arte, es lenguaje. Por eso podemos hacerlo aparecer por el lenguaje. Vemos entonces cómo se cierra el círculo de la hermenéutica: la interpretación es palabra, diálogo, inteligencia de la obra, y hemos visto que ese diálogo la hace aparecer como obra aunque al mismo tiempo lo que se *devela* en dicho proceso es la verdad del mundo: que este es lenguaje. Finalmente es la lengua la que aparece en su verdad, su verdad-mundo en el contacto con el arte.

Ahora bien, lo que se devela de esta manera es la estructura fundamentalmente metafórica del lenguaje que supera, y mucho, la mera función de designación de las cosas. Esta *metafórica* nos permite aprehender los múltiples aspectos del mundo que nos rodea, en su diversidad y en sus fluctuaciones, y al aprehenderlo de este modo, lo hacemos nacer. La facultad de nombrar las cosas y de *desplazar* los nombres –según el trabajo del proceso metafórico– les proporciona a los humanos *su* mundo, muy diferente del de los demás seres vivos. La metáfora, en la visión hermenéutica y poética de Paul Ricoeur, por ejemplo, permite pasar de una primera referencia, el mundo tal como parece que nos rodea, fijado por el uso común, a una segunda referencia: su apertura a otro mundo. La metaforización produce entonces un choque entre esos mundos, a los que acerca de manera inédita; la posibilidad de mundos heterogéneos se abre por la "metáfora

viva", que suspende al mundo tal como creemos que existe y lo sustituye por un régimen infinito de mundos paralelos.[22] Extender todas las posibilidades del lenguaje viene a ser como extender nuestro mundo, que se constituye de este modo como otros tantos *perfiles perspectivistas* o visiones sucesivas y simultáneas. En efecto, los idiomas, en su diversidad, son el hecho de comunidades diferentes, les pertenecen y las estructuran. Construyen "líneas de mundo" cuya cresta es posible seguir, que son como el envolvimiento del universo en su conjunto. "Después de todo", como lo dice Husserl, "el universo no es sino la continuidad con la que los perfiles perspectivistas de la percepción de las cosas pasan del uno al otro."[23] "No solamente el mundo es mundo en la medida en que se expresa en un idioma sino que el idioma sólo tiene verdadera existencia en el hecho de que el mundo se representa en él." Hay que agregar que, en cuanto al idioma, sólo puede comprenderse en la puesta en común de lo que devela, en el entendimiento. No un entendimiento programado, como un objetivo que se fijaría, sino como el entendimiento natural del "vivir juntos" en el medio idiomático. Lo que se deja ver y entender en el idioma es, por lo tanto, "el ente tal como accede al lenguaje".

En esta visión hermenéutica, la obra, como el lenguaje, nunca queda cerrada, va "acabándose" permanentemente

---

[22] Paul Ricoeur, *La metáfora viva*, Madrid, Trotta, 2001.

[23] Edmund Husserl, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

(es decir, infinitamente) en el lenguaje, en tanto que el lenguaje mismo encuentra su anclaje en la obra. Pensamiento, lenguaje y cosas están vinculados en lo inmanente y en una presencia fenomenológica que hace del mundo no un *en-sí* inalcanzable por naturaleza, sino un organismo vivo, abierto, en expansión, cuyo destino-mundo depende de nosotros, de nuestra lectura y de nuestra permanente re-presentación. Dentro de dicha óptica, como lo dice Mikel Dufrenne, la obra es un *casi-sujeto* y por lo tanto un *casi-objeto* mientras que su referente, del mismo modo, se deja invadir por la obra y paralelamente se convierte también en casi-sujeto.[24]

Esta incursión en el dominio de la hermenéutica, aunque demasiado breve, permite ver hasta qué punto tal teorización de la experiencia del arte provee sus temas a la literatura sobre el arte y a los comentarios contemporáneos. Apertura, acceso al sentido, manera de "hacer mundos", construcción de la realidad analógica, obra como hogar universal de las culturas, diálogo del "espectador que hace el cuadro", como quería Duchamp, y de la obra que espera a su intérprete, son palabras y fórmulas clave de las que se sirven los comentaristas. Así lo atestiguan *Obra abierta* de Umberto Eco (Seuil, 1965) o *El libro que vendrá* de Maurice Blanchot (Gallimard, 1959).

La hermenéutica y la fenomenología van precisando y ponen en funcionamiento conceptos que ya hemos encontrado en las teorías de fundación. Como tales, mantienen,

[24] Mikel Dufrenne, *Fenomenología de la experiencia estética*, Valencia, Fernando Torres, 1982 (t. 1) y 1983 (t. 2).

reorganizan, reinterpretan y explicitan, en un lenguaje contemporáneo, los *principios* constitutivos de la esfera estética. Por lo mismo acompañan un movimiento de pensamiento sobre el arte antes que encarar obras concretas; los escasos ejemplos de análisis, realmente poco numerosos, tienen carácter de apropiaciones: más que estudiadas como tales, las obras sirven de ilustración a temas desarrollados. Hay que notar también que la veta hermenéutica no parece muy excitada por el arte abstracto o las instalaciones contemporáneas, menos aún por las realizaciones digitales, sino tan sólo y únicamente por las obras figurativas.

Interpretaciones analíticas e históricas

El objetivo de estas interpretaciones se sitúa en la línea de la interpretación hermenéutica, tiende a dar sentido, un sentido que no aparece a primera vista y que hay que buscar. Por otra parte, tiene que ver con la exploración contextual, destinada a traspasar el envoltorio de acontecimientos tanto individuales como públicos que rodea las obras de arte como un mundo. Sin embargo, dichas investigaciones se caracterizan tanto por su método, sus herramientas y sus aplicaciones como por su objeto. En efecto, si la hermenéutica trata del problema del arte en general, como un campo especialmente elegido por lo específicamente difícil de su desciframiento, el psicoanálisis y la historia no privilegian el arte como una

actividad especialmente destinada a su atención sino como un objeto de interés entre otros, para los cuales suponen poseer métodos eficaces de exploración. Estas disciplinas representan por lo tanto ellas mismas un *género* de interpretación vinculado con la *especie* hermenéutica y, como todo género, se distinguen por sus agregados y sus sustracciones.

Las vías del análisis. El psicoanálisis es interpretación, no de lo escrito, de los textos sagrados, tampoco directamente de las obras de arte, sino de signos de distinto tipo como los gestos, las palabras o los síntomas. ¿En qué puede interesar al analista el dominio del arte? Se podría contestar que como enigma. Sin embargo, para un analista, descifrar ese enigma no implica entenderlo como lector o espectador de una obra *ya producida* –ni siquiera dialogando con esta y haciéndola existir, como lo pretende la hermenéutica–, sino ir a las fuentes de su producción y entender el acto que la hizo nacer. Dicho de otro modo, es el proceso de *creación* de la obra el que interesa al analista. Creación que proviene de un sujeto, un sujeto que se expresa en su gesto. Por lo tanto es en lo anterior en que se pone el acento, mediante una retroversión, un regreso.

Al ir del cuadro de la *Sagrada Familia* a su autor, Leonardo da Vinci, Freud indaga cierta singularidad de la obra, ausculta la infancia del artista y luego vuelve al cuadro sobre el que echa una luz nueva. Para el *Moisés* de Miguel Ángel, el proceso es distinto: esta vez apela al texto sagrado para demostrar que el Moisés figurado por la escultura del artista

experimentó desplazamiento, sustitución y trabajo simbólico. Estos dos ejemplos famosos de investigación analítica de obras indican a la vez las posibilidades de interpretación y los límites del psicoanálisis aplicado al arte. Lejos de explicarlo, o incluso de comentarlo a través de una descripción precisa, la interpretación en este caso refuerza el enigma que plantea lo visible, de una figura que no se ve. (¿Quién antes, e incluso después de Freud, ha visto un pájaro escondido en la falda de santa Ana?)

Así van preparándose, listas para entrar en acción, las herramientas que sirven a la interpretación del sueño: desplazamiento, condensación, contradicción, figuración por analogía, elaboración secundaria. Con sus corolarios: la negación, la sublimación, el trabajo de lo negativo, la simbolización... El trabajo de la obra se asemeja al de la ficción onírica, y su origen, desplegable en términos de genealogía, pone por delante al *sujeto* productor y el *proceso* de producción, ambos merecedores de un análisis.

Dos vías se desarrollan a partir de ahí: una consiste en buscar en la vida del autor las fuerzas conflictivas que le llevaron a realizar lo que está ahí, ante nuestros ojos, la otra en descifrar la obra con los instrumentos teóricos de que dispone la terapia analítica.

El sujeto productor. La primera pista es azarosa, ya que el material del que dispone el intérprete resulta siempre dudoso, y no puede ser cuestionado de manera abierta, por ausencia del analizado. Sin embargo, sea lo que fuere la seguridad o

la incertidumbre del análisis, se trate o no de reconstrucción arbitraria, hay que señalar el efecto que este tipo de investigaciones tuvo y tiene todavía en la práctica del crítico y del comentarista: monografías y entrevistas de artistas se han edificado a partir de este modelo. Sondear las raíces "profundas" de la obra equivale a develar la vida afectiva de su autor. El éxito del psicoanálisis, a partir de los años cincuenta, marcó profundamente las prácticas corrientes, y el público se acostumbró a recurrir a él en numerosas ocasiones. La vulgarización, tanto de la teoría como de la práctica analíticas, facilita entonces la utilización (las más de las veces imprudente, cuando no desviada) del vocabulario y de los elementos de método para una exploración del meollo de la obra.

La idea de que el sujeto es causa primera de su acción fortalece la vulgata estética en la certeza de que, con el arte, nos enfrentamos antes que nada a la unicidad de un sujeto individual. La exploración analítica actúa, pues, dentro de una creencia común, a la que va reforzando.

El proceso de producción. La segunda vía promete más, permite describir los movimientos que animan las figuras, fuera de la lógica del discurso que el proceso de figuración niega. El trabajo del sueño suprime la discursividad, y el conflicto entre las dos instancias da lugar a las obras de ficción: sígase un poco ese enfrentamiento y se tendrá una idea de la manera como la creación va haciendo su camino. Se deja entonces el trabajo propio del analista, que exige a un sujeto para el análisis, y se utilizan algunas de las herramientas conceptuales con que se

hace aprehensible el camino de la creación. Un camino que no deja de ser discontinuo, con rupturas y riesgos, y al que vienen a irrigar lógicas no centradas en el tercero excluido (o principio de no-contradicción), las del no-sentido, o las del rizoma desarrolladas por Deleuze;[25] o sea un trabajo subterráneo, de múltiples encrucijadas, que solicita la intervención de lo que llamamos el azar, por no saber cómo esas conexiones se hacen y deshacen.

Se produce una inversión de la perspectiva hermenéutica: ya no intentamos encontrar o dar "sentido" nosotros mismos por nuestras interpretaciones abiertas, sino ver cómo lo produce el autor a partir del no-sentido; ciertamente buscamos abrir un mundo, pero es un mundo de la sombra, cuyo trabajo tiende a transformar el sentido aparente en el doble edulcorado del no-sentido productor. La fuerza verdadera de la obra reside en sus numerosas raíces que, en términos de significación, no podrán ser alcanzadas por ningún análisis. En cambio, hay que considerar la obra como el escenario donde se desarrolla un drama, tal como lo considera el análisis. Como lo dice André Green, "el analista que contempla una obra reaccionará de una manera comparable a como escucha al analizado". Del mismo modo, Murielle Gagnebin se dedica a los movimientos, a la organización, a las estructuras de las formas que representan, en la obra, el conflicto entre pulsión

[25] Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969; *Rhizome*, Paris, Minuit, 1976; trad. cast.: *Lógica del sentido*, Madrid, Paidós Ibérica, 2003; *Rizoma*, Valencia, Pre-Textos, 2007.

y defensas. El juego plástico sería entonces un juego psíquico posible de analizar en términos de metapsicología.[26]

Sin embargo, inversión no es erradicación: la interpretación sigue imperando; en la óptica del proceso de producción va enriqueciéndose con los aportes de la teoría analítica, y le procura a la crítica y a los comentarios una cantidad de conceptos operatorios, cuyo uso es abundante.

Una historia localista. En cuanto a la interpretación histórica, también trabaja con la obra en su anterioridad, intentando contextualizarla. Si "la historia del arte está acabada",[27] porque trazaría una continuidad sin interrupción entre las diversas manifestaciones del arte o propondría una progresión hacia quién sabe qué ideal, no deja de ser una ayuda nada despreciable cuando recoge documentos, explora los archivos, autentifica o discrimina; el método histórico, llevado rigurosamente, no se ocupa, en un principio, sino de acumular materiales para una interpretación sensata. Así es como Erwin Panofsky "restablece" el sentido del famoso cuadro de Poussin *Et in Arcadia ego.* Al rivalizar en erudición, al comparar las obras con el mismo tema, va extrayendo la singularidad del cuadro de Poussin. Para lograrlo, tiene que combatir las interpretaciones anteriores, una tras otra.

Se trata entonces de una *iconología,* que sigue a lo largo de un extenso recorrido la deriva de figuras que tienen un tema común –¿cómo, por ejemplo, el Tiempo ha sido figurado desde

[26] Murielle Gagnebin, *Pour une esthétique psychanalytique*, Paris, PUF, 1994.
[27] Hans Belting, *L'Histoire de l'art est-elle finie ?*, Paris, Gallimard, 2007.

la Antigüedad hasta las publicidades actuales? Al centrar su análisis en una serie de figuras, el historiador escapa, ciertamente, a la historia del arte concebida como sucesión de movimientos artísticos y de nombres de artistas colocados uno a continuación del otro, se aproxima a las obras y a su proceso de producción singular pero, al mismo tiempo, las utiliza con el fin de reconstituir representaciones colectivas según las épocas.[28]

Temas como la perspectiva de los "lugares comunes", es decir de las figuras que se vuelven a encontrar constantemente (la puerta, la ventana, el marco, la nube), y que hay que rastrear como indicios de una particularidad en que se manifiestan determinaciones culturales: tal es la manera como el historiador tiende a acompañar el arte. A la búsqueda del sentido que emprende la hermenéutica aporta el complemento de un horizonte temporal que se quiere global.

Otra forma de interpretación histórica tiene su origen en una visión cercana de las obras. Daniel Arasse[29] se interesa en los detalles reveladores cuya indagación permite alumbrar no sólo la obra singular donde quedan disimulados y que el historiador rastrea, sino también una vertiente del contexto cultural en la que la obra se ubica y que, hasta ahora, nos resultaba desconocida. En *No se ve nada* (Denoël, 2000), el autor reconstituye "escenas" –a la manera de una investigación

[28] Erwin Panofsky, *El significado de las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1995; *Estudios sobre iconología,* Madrid, Alianza, 1992.
[29] Daniel Arasse, *El detalle: para una historia cercana de la pintura*, Madrid, Abada, 2008.

policial– a partir de un detalle que había pasado inadvertido para los comentaristas.

2. El eje semiológico

La expresión "giro lingüístico" sirvió mucho y sirve aún para designar, bajo una misma apelación, movimientos bastante diversos. Hemos visto aparecer el método hermenéutico de Schleiermacher como un giro en el estudio interpretativo de los textos, la hermenéutica más reciente interesarse en la estructura del lenguaje, en el papel del diálogo, en la palabra viva, también en los tropos y más particularmente en la metáfora. Por fin, no se puede ignorar la importancia del lenguaje en el psicoanálisis, que se mueve entre las palabras como síntomas, palabras que, después de Freud, algunos de los teóricos más prestigiosos usan con maestría. Ello hace pensar que la reflexión lingüística –en sentido amplio– es la preocupación que domina en todas las teorías, tanto las que se ocupan de obras de arte como las que tienen como objeto el comportamiento humano.

Por lo tanto el recurso a esta expresión, "giro lingüístico", para designar la llegada de las filosofías anglosajonas, centradas en una lógica del signo, puede parecer algo exagerado: hace tiempo que se dio. Se trata más bien de otro giro dentro de un movimiento filosófico que ya había manifestado algo más que una tendencia a separarse de la metafísica clásica. Sin

embargo conservaremos la apelación, por estar en uso, para describir las teorizaciones basadas en una lógica del signo, así como sus efectos en la estética.

La tentación semiológica

Los avances de la lingüística, luego de los impulsos de Saussure y Benveniste, han dado la idea de que se podía aplicar el modelo lingüístico a las obras de arte. El arte ¿no será un lenguaje? Pero aquí el lenguaje –si existe efectivamente como lenguaje, lo que habría que demostrar– no es el objeto de una interpretación que da sentido, sino el de un análisis de sus elementos constitutivos.

Se trata de una visión terminantemente materialista, antimetafísica, que reduce el campo de maniobras de manera drástica. En lugar de la apertura que promete la hermenéutica, lo que se exige es un cierre: el de un corpus limitado, cerrado, que hace posible recortarlo en elementos inventariados en debida forma. Se trata de evitar palabrerío insustancial, y de ver cómo se fabrican el vocabulario y la sintaxis propios de la obra: las artes plásticas, la arquitectura, el urbanismo, el cine, el baile, se verán sometidos a ese desglose, ya que en todos estos casos las formas generadas obedecen a las reglas de constitución de un lenguaje.

El modelo lingüístico. Si, en efecto, la lengua puede ser analizada en tres estratos –las unidades fonológicas (o fonemas), las

unidades morfológicas (las palabras o morfemas) compuestas de varios fonemas, y las unidades semánticas (o semantemas) compuestos de varios morfemas que tienen una significación–, se podría imaginar que a toda obra plástica se la puede analizar del mismo modo.

Tal tentativa se ha visto limitada rápidamente, en la medida en que el lenguaje pictórico, aunque también arquitectónico o gestual, no puede apoyarse, como en el caso de un idioma, en las unidades de base sin significación que son los fonemas. Dichas unidades de base no se encuentran ni en la pintura –la forma tiene una significación inmediata, el color viene vinculado al simbolismo vigente en una cultura dada, formas y colores se interpretan en seguida– ni en la arquitectura o el urbanismo. Además, si se intenta distinguir esas unidades, por ser limitadas no resultan aptas para formar un "corpus".

Si el modelo lingüístico puede llegar a satisfacer un análisis, no es en términos de lengua, y habrá que encontrar correspondencias en otro nivel de estudio.

Una semiología formal. El modelo lingüístico, en su versión amplia, va a ocuparse de la estructura del lenguaje, de todo lenguaje, sea el de la literatura, de la poesía o de la imagen. Se tratará de elaborar lo más rigurosamente posible los códigos de desciframiento que nos permitan entender la lengua en las conversaciones ordinarias, y de transportarlos hacia otros objetos. Encontrar un sistema de transformaciones, como para decodificar un mensaje con soporte determinado en

otro conjunto, tal es el objeto de la investigación en semiótica general. Dicha investigación quiere ser lógica, casi matemática: hay que evitar la intervención de las interpretaciones subjetivas, poner a distancia tanto al sujeto por analizar como sus proyecciones intempestivas. Decir esto equivale a situarse al otro extremo de lo confuso que caracteriza los discursos sobre el arte, es dejar de lado todo lo que yace en las honduras abismales del yo, la intencionalidad y las pulsiones de los autores; es limitarse a sabiendas a la *superficie* de los objetos de análisis para explorar su construcción: el "cómo" y no el "por qué". Lo "dicho" de las obras depende de cierto número de posiciones de los elementos dentro de un sistema general que ofrece su estructura. Para el análisis de un cuadro, por ejemplo, la descripción previa debe tener en cuenta ejes de orientación básicos: arriba y abajo, la derecha y la izquierda, las líneas de fuerza de un espacio específico donde se sitúan las figuras. Debe tener en cuenta también el modo de constitución de un icono gráfico a partir de la percepción –ya en sí muy compleja– de un objeto visual.[30]

La filosofía analítica

Decididamente antimetafísicos, aquí los análisis exigen también volver al rigor, siguiendo los preceptos del Círculo

[30] Groupe μ, *Tratado del signo visual,* Madrid, Cátedra, 1993.

de Viena,[31] iniciado por los lógicos. No se trata, como con la semiótica, de transportar hacia objetos mudos estructuras elaboradas a partir de la lengua, sino ver cómo la lengua misma puede reflejarse y adaptarse para engendrar la realidad del mundo que vemos o que, más exactamente, creemos ver. Porque tan sólo vemos lo que podemos nombrar para reconocerlo. O sea: *lo que podemos decir* del mundo *es* este mundo, y tal "como" nos aparece, así es. Esta es una revolución en la manera de pensar la verdad de las cosas, ya que no se trata de hacer coincidir las palabras con una realidad que les sería exterior, sino de hacer emerger el mundo de la realidad a partir de las palabras que usamos; la cuestión pendiente consistiría en evaluar qué tipo de mundo puede nacer de tal especie de armado de palabras. Se sigue el camino de la filosofía: habrá que elucidar, desenredar el uso de las palabras, prever todos los mundos posibles, distintos de los que producen los juegos de lenguaje. En resumen, la filosofía ya no puede ser sino reflexión sobre el lenguaje y, en principio, sobre el suyo propio.

La filosofía anglosajona, centrada en el análisis del lenguaje, de su lógica, de sus funciones y de su poder para crear mundos, se ha desarrollado a partir de las filosofías continentales, cuya evolución cuestiona, y a las que reprocha su ininteligibilidad, su falta de claridad, sus generalidades y, por supuesto, su metafísica latente o manifiesta. Rechaza también, evidentemente,

[31] Antonia Soulez (dir.), *Manifeste du Cercle de Vienne et autres écrits*, Paris, PUF, 1985.

la filosofía del arte proveniente de estos sistemas filosóficos y propone empezar la investigación por cuenta propia a su costa, volver a conceptualizarla. ¿En qué medida y con qué condición se puede decir de un objeto que es "artístico"?

Percibir es reconocer. No se trata de emitir un juicio de valor acerca de una obra ya constituida como obra de arte: sería empezar la casa por el tejado si aceptáramos tomar por realmente existente un objeto del que no se sabe aún si es lo que se presupone que es, es decir "artístico". En cambio, hay que preguntarse lo que hace que una obra de arte se reconozca como tal, cuáles son las características que pueden llevarnos hacia tal afirmación. O sea que se trata de epistemología: del mismo modo que para el idioma hay una proposición cuando se reúnen ciertas condiciones gramaticales, una obra será artística cuando se satisfagan ciertos requisitos. Entre estas condiciones, habrá que considerar los rasgos distintivos que deben separar ese objeto, llamado "artístico", de otros objetos del mundo físico, que no son arte. Ahora bien, dichos rasgos no tienen nada que ver con rasgos sensibles, que obedecen a la percepción, porque el hecho de ser o no ser objeto artístico depende de factores abstractos, de calidades definitorias tales como consistencia, saturación, simbolización o ejemplaridad. En efecto, es por un trabajo cognitivo el modo en que el arte se percibe como arte; un trabajo que tiene muchas similitudes con el que nos permite reconocer lo que se dice en el lenguaje corriente. Del mismo modo que para el lenguaje, se trata menos de conocer que de *reconocer*, menos de percibir que de

nombrar. A una psicología cognitiva le es propio delinear el camino que, partiendo de una incitación sensorial, se orienta luego, a través de diferentes niveles de pensamiento, hacia el reconocimiento efectivo de tal o cual objeto particular. Cuando se trata de un objeto de arte, el proceso de reconocimiento debe tener en cuenta el contexto sociocultural y político, auxiliar indispensable para el reconocimiento de un objeto artístico como tal, ya que su constitución en "símbolo" le debe mucho al lugar que ese objeto ocupa en el sistema de los intercambios económicos y culturales.[32]

Una epistemología. Lo que vemos es el esfuerzo de la filosofía analítica enfocado en la anterioridad de la obra, no en su interior o sus abismos inconscientes, sino en los presupuestos lógicos, constitutivos de su identidad de objeto singular entre todos los demás objetos del mundo. En esto la filosofía analítica se distingue de la semiología que, al tomar las obras tal cual son, se contenta con aplicar o poner a prueba en ellas sus categorías de lectura. Sea lo sea lo que se piense de ella, se la ve entonces menos concreta, menos próxima a las cosas, más general que la semiología en sus ejercicios, ya que sus exigencias gramaticales la alejan de las obras o, mejor dicho, alejan la investigación de las obras por la larga serie de suposiciones de existencia previas que se ve obligada a asumir. Así, un autor como Goodman, buen representante de la lógica semiótica anglosajona, pone el acento en las condiciones de posibilidad para que a un objeto se lo reconozca como arte, al apartar todo juicio evaluativo susceptible de acarrear consigo valores latentes, gustos psicológicos o algún que otro contenido metafísico.[33]

[32] VV.AA., *Philosophie analytique et Esthétique*, textos presentados por Danielle Lories, Paris, Klincksieck, 1988.

Por lo tanto será en términos de propiedades lógicas (y no de propiedades perceptivas) como las obras de arte se diferenciarán de otras obras que no serían artísticas. Estas propiedades se despliegan alrededor de la función simbólica de la que una obra de este tipo es la ejemplificación. Las dos propiedades, simbolización y ejemplificación, alcanzan para identificar una obra como artística. El trabajo conceptual puesto a funcionar para distinguir una obra de arte de lo que no lo es, consiste en poner al día la simbolización y a plantearla como ejemplificándose ella misma en la obra.

Tal teorización no cuestiona "¿qué es el arte?" (esencialismo) o "¿cuál es el valor de tal obra?" (empirismo) o "¿cuál es la significación de la palabra 'arte'?" (semantismo), sino que pregunta "¿qué hace el arte en el lenguaje?", "¿cuál es su uso?", "¿cuál es el funcionamiento efectivo de este concepto?".

La última palabra

La teorización con intención epistemológica que se interesa también en el arte, que intenta justificarlo lógicamente

[33] Nelson Goodman, *Los lenguajes del arte*, Barcelona, Seix Barral, 1974.

y rechaza todo juicio o evaluación demasiado "impresionista" –o sea a la vez empírico, impreciso y sometido a criterios sin fundamentación–, se niega también a interpretar obras concretas, quiere decir, sencillamente, a hablar de ellas.

En efecto, si el autor y sus intenciones, la presencia de alguna determinación exterior, o algún movimiento inscripto en la historia, o algún proceso crítico de reconocimiento de la obra no pueden ser tomados en cuenta, el comentario difícilmente podrá abrirse camino, será por decirlo así inexistente en este tipo de teorización.

Los partidarios de una lectura interpretativa y sensible de la obra verán en ello una laguna seria, que significa la incapacidad radical de toda lógica científica para acercarse al arte de manera exitosa. El arte sería un "lugar otro", alcanzable solamente con una aproximación marginal, incluso respecto del discurso de la ciencia. Dicho de otro modo, el comentario mismo sólo podría ser una creación artística que acompaña lo que comenta, ubicándose deliberadamente en el campo del arte, fuera de la lógica del discurso y de sus leyes imperativas, como fuera de toda argumentación. Algo que, naturalmente, redobla la dificultad en la medida en que ya no se trataría de aprehender una obra lo más correctamente posible, sino ella y su continuación... según el número de los comentarios.

Vemos entonces a qué tipo de críticas los semánticos y los lógicos están expuestos, sin olvidar por otra parte que la tradición hermenéutica se ve muchísimo más aferrada a las costumbres filosóficas occidentales del viejo continente que

la de una lógica del signo no menos antigua si nos remitimos a las filosofías medievales.

Lo que las teorías de acento tradicional quieren restablecer contra el rigor lógico es la idea de la inaccesibilidad, de un más allá de toda estrategia verbal, semántica o analítica. La obra no puede caer bajo la autoridad de ninguna puesta en forma reglamentada, escapa a los dominios conceptuales, apenas puede sugerir ecos poéticos, "ondas" de sentido que el crítico de arte o el comentador debe ser capaz de percibir y volver a transmitir. Lo extremo de dicha actitud (romántica, por así decir) consiste entonces en preconizar el silencio total: ninguna teorización es posible, todo intento de comprensión motivado está de más. Las teorías (y los teóricos) deben aceptar que su esfuerzo, de por sí, va a fracasar. El único aporte posible de la teoría al arte y a sus obras consistiría en probar su incompetencia radical...

Tal visión algo derrotista se fundamenta en la sacralización del arte, del genio, de la superación extática, de la desmesura, de lo que a menudo se caracteriza como locura. Pero, curiosamente, se basa también –contra los lógicos– en la palabra del más talentoso y del más influyente de ellos, Wittgenstein: la última proposición de su *Tractatus* lleva, y muy incongruentemente, agua a su molino.

La famosa frase "De lo que no se puede hablar, hay que callar" puede ser interpretada como la flecha que traspasa el inflexible rigor de la lógica, demostrando así su vanidad o, por lo menos, su límite: el arte, según esa interpretación,

sería justamente lo que hay que callar ya que no se puede hablar de él correctamente. Se trata de un arte más allá del discurso, el arte translógico, transgramatical. Lo que llena de alegría a los partidarios de dicho arte y les parece la prueba patente de que ninguna lógica puede hacer mella en la fortaleza estética, es que la proposición proviene del fondo mismo de la argumentación pragmática y de su defensor más prestigioso. Lo místico es esa esfera de lo inefable, de lo indecible que es la de la ética y de la estética: abarca la totalidad del mundo, al mundo mismo, cuya unidad no puede ser aprehendida bajo la forma de esas proposiciones fragmentadas del lenguaje, por mucho que sea el esfuerzo de la gramática de decirlas juntas. Lo inefable del arte limita también el arte del lenguaje, que se ejerce solamente con la condición de su negatividad misma... Y entonces se descubre, triunfalmente, en el Wittgenstein lógico a un Wittgenstein místico, cuando no teológico.

Otra interpretación más cercana a los "hechos", los que se constituyen en un cuadro para la lógica, nos mostraría que si algo debe ser callado –la unidad del mundo o el mundo como unidad– es por la imposibilidad de que una proposición plantee lo que es y, al mismo tiempo, lo que ella es. Se da ahí una limitación interna al hecho de hablar, lo que deja fuera del campo de la palabra un mundo que se manifiesta y que se expresa como inexpresable.

Sean los que fueren los fundamentos de lo decible y de lo indecible (o sea, cuál funda a cuál), estamos obligados a

reconocer que una u otra vía, tomada por las teorizaciones del arte –la vía hermenéutica o la vía semiológica– se cierran en sí mismas y producen acerca de las cuestiones del arte mundillos cerrados que pierden a menudo el contacto con la cuestión de la que supuestamente se ocupan –el arte–, para dedicarse de lleno a todo tipo de discusiones internas a su disciplina o sector de investigación. A pesar de todo ese acompañamiento, en su confusión de tesis contradictorias, desempeña un papel en la elaboración de las obras contemporáneas.,

En efecto, los artistas tienden a definirse respecto de una corriente de pensamiento, deben responder a las preguntas de sus comentaristas que, al mismo tiempo, los ponen en aprietos y los exponen o, al contrario, se ponen elocuentes en cuanto a sus perspectivas y puntos de vista. El ejercicio de la escritura les es cada vez más familiar y ya son innumerables las publicaciones de artistas: diarios, escritos teóricos, entrevistas publicadas aparte o manifiestos. Pero cuando los teóricos parecen interesarse en los movimientos que ofrecen alguna posibilidad de aplicar su clave de lectura (por ejemplo los impresionistas, particularmente apreciados por los fenomenólogos; o los expresionistas, por los psicoanalistas), los artistas, en cambio, eligen su alimento teórico como se les da la gana, según el humor y la ocasión, sin preocuparse por la coherencia; aunque están atrapados, a causa de la mediatización de la sociedad, en una red de discursos que tienen que tener en cuenta y, lo vamos a ver en el capítulo

siguiente, son sensibles a términos, divisas, tonalidades de pensamiento que les sirven más como *impulso a hacer* que como sistemas teóricos acabados.

II
Las prácticas teorizadas

Mientras las teorizaciones secundarias intervenían *en* las obras, y *después* de ellas, intentando elucidar su enigma, destacar las estructuras o seguir su recepción con instrumentos conceptuales ya preparados a los que se trataba de poner a prueba, cuando no mejorar en un terreno nuevo, el estilo de las prácticas teóricas de las que vamos a hablar ahora es muy distinto. Casi simultáneos, obras y discursos se producen en el escenario del arte en una sola pieza. El uno lleva al otro y viceversa.

Idealmente dichas teorizaciones se presentan bajo dos formas: una es una práctica exterior a la producción de la obra por el artista: es la *crítica de arte*, ejercida por autores literarios y que tiene que ver con una obra en particular, o las obras de un artista o de un movimiento artístico entero. La otra es una práctica interna, inmersa en la producción de la que no se separa nunca, es el *producto de los artistas mismos*: diarios de artistas, notas y reflexiones, textos en forma de manifiestos, ensayos; a veces, incluso, tratados, esos escritos puntúan la investigación. En ellos los artistas hacen un balance de su

trabajo, exponen sus ideas, defienden sus creencias, se ubican en el tablero de los movimientos artísticos, responden a las críticas y dan su opinión acerca de sus pares.

Sin embargo hoy en día tal división de las tareas tiende a complicarse y mucho. En efecto, con la desaparición del campo filosófico de los grandes sistemas fundadores, las filosofías del arte que constituían una parte de ellas quedan, a su vez, apartadas; dos dispositivos pueden servir para colmar esa pérdida teórica: las prácticas de acompañamiento que teorizan sobre el campo desde su punto de vista (en el primer capítulo de esta segunda parte acabamos de considerarlas) y la crítica de arte que, al salir de su papel empírico, se encarga de una parte de lo teórico. Así vemos que la preocupación por "hacer teoría" marca una crítica de arte en que se cuestionan los procesos de producción de las obras, los problemas que plantea la práctica del arte, su relación con la sociedad, la política, los grandes movimientos y los cambios tecnológicos, en dos palabras: el sentido del arte.

Los profesionales –curadores de museos, directores de centros de arte, de casas de la cultura, miembros de direcciones de arte y cultura, directores de galerías importantes–, cada uno –y todos– conjugan entonces sus papeles de crítico y esteta en la medida en que sus elecciones determinan valores y líneas de conducta argumentados. Además, si consideramos que la reflexión sobre el arte, su naturaleza, su futuro, el sentido o el no-sentido de sus producciones constituye una parte esencial del trabajo de la obra, esas reuniones que mezclan a

los actores del campo artístico pueden reivindicar también para sí mismas el estatuto de obra de arte, y sus organizadores declararse artistas.

A partir de este estado de cosas con que la crítica se encuentra, se pueden delinear dos vías. La primera se inspira en una tradición crítica que ya dio pruebas de sus aptitudes: es el linaje de los salones de Diderot, independientemente de los objetos sobre los que se ejerce y el modo en que se da al público.

La segunda se inspira en los nuevos objetos y en los nuevos modos de comunicación; sin dejar de reivindicar algunos principios teóricos, no ha encontrado aún su *modus operandi* y está en vía de invención.

1. Una teorización práctica: la crítica de arte

El modelo Diderot

El ejercicio de la crítica aparece en el momento en que se constituye la Estética y en que, paralelamente, el arte y el artista adquieren una posición, si no autónoma, por lo menos reconocida separadamente de las otras actividades sociales, es decir a mitad y hacia fines del siglo XVIII, para desarrollarse y alcanzar su plenitud en el siglo XIX. Los primeros pasos en la vía de la crítica moderna tienen que ver aún con la literatura: escritores o filósofos se dedican a ella como sus colegas periodistas, hombres de teatro o poetas.

Artistas y público esperan de la crítica una reflexión sobre el arte, también un juicio de gusto, así como el establecimiento de una relación entre la actividad artística –de la que no se sabe demasiado qué es lo que abarca– y el mundo tal como se muestra ordinariamente, lecciones descriptivas y de costumbres. En resumen, se espera una *teorización de la práctica del arte.*

La institución del "salón", exposición oficial organizada cada dos años, desde 1667 (salvo algunas interrupciones), y cuya entrada es gratuita, hace públicas las obras que se someten a un juicio moral: no deben ir contra el buen gusto ni oponerse al buen sentido sino, al contrario, servir a las luces de la razón y guiar las conciencias en la dirección correcta. Lo que hacen al principio de la operación los censores de la Academia real para discriminar las obras que se van a representar y las que se van a rechazar, el crítico lo repite en el otro extremo de la cadena, al comentar y juzgar lo que está expuesto.

Se sabe que para los filósofos de las Luces todo espectáculo es algo peligroso por el ejemplo que da y al que el arte presta su encanto pernicioso. La teoría moral de un Rousseau lo atestigua, aunque se queda en lo teórico (sin ejemplificación) mientras que Diderot la ejercita al comentar las obras expuestas en los *Salones.*

Por lo tanto, para poder alumbrar los espíritus esas obras necesitan ser alumbradas ellas mismas por el filósofo y *dirigidas* al público. Tal *dirección*, que a veces se parece a un *enderezamiento*, le compete a la crítica. Así es como Diderot

ve su papel al mismo tiempo que lo *vive*. Entre el ver y el vivir, la relación tiene que ser equilibrada, y es a ese equilibrio al que los *Salones*, el *Tratado de lo bello* y el *Ensayo sobre la pintura* invitan al lector-espectador.[34] Toda crítica tiene que ser descripción, pero una descripción moralizada, es decir teorizada, podríamos decir: *dirigida* –con esta característica muy diderotiana–, con doble, cuando no triple, "dirección" en el vínculo que une la obra a su espectador y ese espectador crítico de arte con su público. En efecto, la obra *se dirige* de tal modo al crítico que se deja absorber por ella –es el signo de que la dirección de la obra ha alcanzado su objetivo–, y esa absorción que el crítico describe a los lectores tendría que absorberlos a ellos también, lo que sería el signo de que la crítica también ha alcanzado su objetivo.[35]

Denis Diderot había realizado la hazaña de ser a la vez filósofo, escritor y crítico. En el siglo XIX, la población de los críticos la formarían novelistas y poetas. Los escritos estéticos de Baudelaire, que son textos teóricos, acompañan y sostienen sus críticas puntuales. Zola y Huysmans, Mirbeau, Proust o Mallarmé, Apollinaire y Breton toman posición y se los escucha. Ahora bien, el trabajo de campo lo llevan a cabo los periodistas y los debates se dan entre diarios y revistas, artículos y reseñas de exposiciones. Poco a poco la crítica se transforma en un oficio, mientras que el crítico es el intermediario entre artista y público y la prensa, el órgano de transmisión obligado.

[34] Denis Diderot, *Œuvres esthétiques*, Paul Vernière (ed.), Paris, Flammarion, 1966.
[35] Michael Fried, *El lugar del espectador*, Madrid, Antonio Machado, 2000.

Un medio abarca entonces el trabajo del arte: un medio que milita, pelea, se va a las manos, injuria y donde las estrategias y astucias son ley. Siempre sorprende enterarse, por ejemplo, de que Gauguin era un estratega temible, que jugaba a la vez a favor de Mirbeau para el público y de Aurier para los círculos literarios, o que Redon necesita a Huysmans, más útil que Hennequien, pero a quien abandona en cuanto queda asegurado su reconocimiento, o que Pisarro seguía fiel al viejo sistema de una crítica dividida en dos campos, el de los oficiales y el de la crítica independiente.

Tal como es, la crítica a la Diderot no solamente incide en la producción de las obras al influir en su recepción, sino que sirve de modelo a los críticos que le sucederán, aunque cambian sus objetos.

Un caso de crítico muy influyente: Greenberg

En la articulación de los dos movimientos del arte estadounidense que se pueden calificar en esa época (1950-1970) como vanguardistas, Clement Greenberg es el *teorizador*, algo terrorista también, del *after abstract expressionism* (abstracción postpictórica), o *modernist painting* (pintura modernista). El mayor crítico del siglo XX para algunos, el decano de los críticos después de la Segunda Guerra según Rubin, empieza por imponer la pintura estadounidense, destronando a la escuela de París, con la *action painting* de la que se hace defensor y

promotor. Luego teoriza sobre la pintura *modernista*, lo que en su vocabulario significa "de vanguardia", pero también y sobre todo vuelta a la esencia verdadera de la pintura, su singularidad, su identidad: la planeidad.

El crítico no es solamente un periodista atento a los acontecimientos y que hace reseñas en la prensa especializada sino que debe teorizar la práctica, más precisamente *elegir* teorizar *una* práctica, y para este fin imponerle un nombre: es el caso de Greenberg con el nombre de *formalistas* que da a "sus" artistas. Lo que significa por una parte patrocinar un movimiento, ser su mentor e inventor, también promover y ubicar a sus partidarios en el escenario internacional: el crítico *hace* a sus pintores, es decir que hace también su público, tiene revistas, contactos con las galerías, crea las condiciones de su éxito. En realidad, gobierna un mundo.

Es que el trabajo teórico viene dotado de ese poder particular de ser considerado como "objetivo", exterior a los caprichos, humores y gustos subjetivos. La teoría lo pone a Greenberg fuera del alcance de las disputas acerca del gusto. Incluso puede afirmar que el mal gusto es una cualidad y pretender que apoya el trabajo de pintores que no le gustan. En suma, esa declaración sobre la *forma* de la *crítica* –lo que tiene que ser formalmente– viene a reforzar la especificidad del contenido de *su* crítica, en guerra contra el subjetivismo, el expresionismo del gesto, aunque sea expresionismo abstracto, contra lo pictórico, y ve en ello una etapa que se ha superado hacia sus propios límites, hacia la abstracción

postpictórica, de estilo *stained color field* (campo de color manchado), plana y sin ningún relieve. Para ello, el crítico apela a la historia del arte como contexto indispensable y se ubica él mismo directamente, con el movimiento que encabeza y al que define, *en* la historia; dicho de otro modo, en la tradición en marcha. Barbara Rose, al principio discípula de Greenberg, habla de "... la nueva conciencia que tiene el crítico de su papel histórico, de su deseo de ser asimilado al estilo que la historia recordará como la vanguardia de un período dado".

Se ocupa pues, junto a sus discípulos, los "greenbergers" Michael Fried y Rosalind Krauss, de consagrar a glorias presentes: Louis, Noland y Olitski, pero reinterpreta paralelamente la tradición del arte moderno en su totalidad, creando una coherencia entre el período presente y el pasado.

Vemos allí la alteración que impone el crítico al trabajo de "sus" artistas, y a quienes, atraídos por su estatura, se vuelven formalistas para que él los defienda... En este sentido podemos hablar de "efectos reales" de una práctica teorizada, la que ejerce Greenberg, teórico, en el dominio del arte en su conjunto: no solamente artistas sino también galeristas, marchante, críticos de arte, historiadores y estetas.

Necesidad de la teorización: se encarga de la *teoría de la crítica* (cómo practicarla, cómo debe ser una "buena" crítica) *y* de la práctica artística que es su objeto. Pero el movimiento que iba de la obra a su crítica, la obra expuesta a la espera del comentario, como sucedía en los Salones, parece invertirse: la

crítica a la Greenberg produce la obra en vez de contemplarla luego de hecha.

Aunque siguen trabajando el imaginario crítico, ambos modelos, Diderot y Greenberg, se adaptan mal a las exigencias de la crítica contemporánea. En el caso del primero porque su *dirección* ya no se puede dar, su objetivo (el burgués culto) no es capaz de cuestionar los conocimientos adquiridos, que le fueron (y siguen siéndole) provechosos. El segundo porque la autoridad de que dio muestras se ejerció sobre un pequeño grupo, que trabajaba en estrecha conexión, en un mismo mundo, el de la pintura que se correspondía con el principio impuesto de planeidad: hoy el número, la diversidad y la hibridación o el mestizaje de las prácticas actuales difícilmente permitan tal cierre.

2. Una práctica que busca su teoría

Hay un lugar donde ese tipo de crítica fracasa: el del arte contemporáneo llamado "digital". En efecto, los objetos artísticos producidos por las nuevas tecnologías resultan impenetrables para la crítica tradicional, en la medida en que obedecen a reglas de producción que no tuvieron curso hasta ahora en la esfera del arte.

No se trata de modulaciones de un lenguaje conocido, con sus inflexiones o variaciones semánticas, sino de otro lenguaje, de otras herramientas, de nuevos métodos; todo

concurre a formar un objeto nuevo, hasta el punto de que no se le puede aplicar ninguno de los criterios usados por los estetas y críticos de arte para seleccionar cuándo un objeto es o no "artístico". Y antes que nada, ¿se trata de un objeto? No, propiamente dicho no, tampoco de imágenes. *Imagen* no es un término que tenga aquí pertinencia, lo mismo que *objeto* o *cuadro*. Porque la crítica se ve enfrentada a procesos computacionales precedentes, de dispositivos complejos, de acciones e interacciones sobre las que y con las que el espectador (que ya no lo es) *interactúa*, es decir que transforma.

Ante tal estado de cosas, por el giro tecnológico que vive la sociedad entera y al que no escapa el arte, como cualquier otro sector de actividades (¿por qué y cómo podría?), la crítica se queda sin voz. Y, de hecho, es entender el manejo de esas máquinas de comunicación que son las computadoras y sus programas, con el fin de describirlas con precisión y compararlas con otros dispositivos, lo que se tiene que imponer la crítica: una descripción que por otra parte tendría la forma de lista de materiales empleados y de sus características técnicas, especies de fichas por decirlo así. Y sólo constituiría una tarea previa, porque se ve que no solamente hace falta conocer la "mecánica", también hay que transformarse en "operador" para poner a prueba la validez, la extensión y las utilizaciones posibles de la obra. Hay que salir de la mera contemplación: espectador y crítico son partes activas de la obra "en efecto". Es un nuevo dispositivo que se va instalando.

Pensar los efectos de la técnica

Ya a inicios del siglo XX, la reproductibilidad técnica de las obras había cambiado el juego, tal como lo advirtió Walter Benjamin en un texto famoso.[36] Las obras reproducibles pierden su aura, su rareza, su unicidad, su presencia y algo como su afecto propio, pero ello en beneficio de su exposición y re-exposición, procedimiento que viene a ser la consigna de un arte contemporáneo preocupado por su llegada a un público menos elitista: hay que reconsiderar el lugar de la estética, que será desde ahora en adelante político.

Tal propuesta ha resultado tan perturbadora para la idea que tenemos de las obras que muchas veces olvidamos cerrar la cita: siempre se habla de la pérdida del aura... para echarla de menos. Pocos son los que aceptan volver a definir la obra en su vertiente técnica, lo que era el deseo que expresaba Walter Benjamin en su fórmula profética.

Otra formulación teórica que tiene que ver con la técnica y que resulta víctima de una incomprensión continua es aquella que en Heidegger considera la técnica como "apresamiento".[37] Si los textos dedicados al arte por Heidegger manifiestan una poética tradicional (Grecia, madre de las artes, la palabra del vate y el más allá de la razón), su relación con la técnica se da de un modo muy ambiguo, que deja lugar a interpretaciones

---

[36] Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Madrid, Taurus, 1973.

[37] Martin Heidegger, *La pregunta por la técnica*, Barcelona, Folio, 2007.

discordantes. Pero su posición, tecnófoba o tecnófila, según sus intérpretes, no pone en tela de juicio la pertinencia de la cuestión misma: la potencia de la técnica está en el centro de nuestra relación con el pensamiento y con el arte y se trata de teorizar dicha relación. Por ello el pensamiento de Heidegger se inscribe en el origen de una posible teoría sobre el arte de nuestra época.

En la práctica, ya no se trata solamente de construir el soporte teórico de una película, o de la fotografía, o de un video, sino de toda la actividad tecnológica y especialmente de la vertiente digital que busca su teorización.

En este sentido se puede decir que el final del siglo XX y el principio de nuestro siglo XXI son, respecto del arte, un lugar de gran efervescencia y que la actividad crítica intenta ir detrás de las prácticas más diversas, cada vez más diseminadas.

Ya pasados los debates sobre el lugar de la técnica en las prácticas artísticas, debates a la vez generales y mal concebidos –tecnófilos y tecnófobos que se enfrentan a partir de bases ideológicas más bien endebles–, se aceptaron los soportes nuevos y a los recién llegados como incluidos en la categoría de las prácticas artísticas. Fotografía, film y video adquirieron su derecho de ciudadanía. Tienen sus críticos y su prensa especializada, sus aficionados ilustrados, sus instituciones y sus lugares de difusión. Es una cultura, de principio a fin, la que se desarrolla a partir de estos medios, con sus reflexiones pioneras, como la de Gilles Deleuze sobre

el cine,[38] que ha alumbrado los conceptos específicos del movimiento y del tiempo y revelado la esencia de lo fílmico "sin que llegue a ser una teoría del cine".[39] Es cierto que la reflexión de Deleuze, por muy luminosa que sea, no tiene incidencia directa en la práctica cinematográfica sino en la de la filosofía; por lo que su teorización se acercaría más bien a las de tipo *ambiental.*

En cuanto a las obras con soporte digital, todavía no han logrado conquistar el campo, por varias razones que vamos a detallar ahora.

Dificultades de una teorización posible

Dificultades internas de los objetos mismos: las obras realizadas con soportes digitales son fluctuantes o evanescentes. Los dispositivos que han servido para crearlos evolucionan sin cesar y por ello mismo impiden una exploración perenne: con frecuencia una pieza digital no puede funcionar más al cabo de un tiempo relativamente corto; en el plazo habitual de un año los soportes técnicos se han transformado. Esta primera característica dificulta un conocimiento profundo vinculado con la familiaridad posible de la relación con una

[38] Gilles Deleuze, *Cinéma 1 : l'Image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983; *Cinéma 2 : l'Image-temps*, Paris, Minuit, 1985. Véase sobre el particular: Paola Marrati, *Gilles Deleuze, philosophie et cinéma*, Paris, PUF, 2003.
[39] Gilles Deleuze, *Cinéma 2 : l'Image-temps, op. cit.*

obra. El crítico eventual, al no tener acceso a la obra, se encuentra de hecho apartado de su objeto.

Segunda fuente de dificultad interna: fuera de la obsolescencia del material, la obra misma no está acabada y, cuando se trata, como ocurre casi siempre, de piezas interactivas, las transformaciones que aportan los participantes se agregan a la falta de conclusión. El objeto de una crítica posible se hace entonces difícil de determinar.

La dificultad tiene que ver también con el *dispositivo de producción*: se dice que "los autores no son obligatoriamente los artistas mismos; pueden ser los iniciadores de un sitio y tener que ver más bien con una práctica, una posición que es la del editor, del galerista y de la recepción". Un balance que indica la amplitud del cambio ya en curso para el arte no digital cuando hemos visto a los galeristas reivindicar la posición del artista. Abrir un sitio, inscribir un dominio en el espacio de la red, ya es realizar una obra de creación. Ante la multiplicación de este tipo de acciones, el crítico se ve desbordado... a menos que considere que su entrada como participante en la red hace de él un autor, caso en que ya no se puede establecer la distinción entre artista participante o crítico.

Este dispositivo cambia radicalmente las relaciones que un crítico puede tener con su objeto: hasta hace poco el objeto le era exterior, cierta distancia era necesaria para permitir que se emitiera un juicio de valor. Con las obras producidas en la red, el espectador se vuelve *ipso facto* actor, se sumerge enteramente en la obra que pretende criticar.

Limitadas por la naturaleza de su objeto, la crítica, como la teorización que efectúa, generalmente tendrá que contentarse con algunas operaciones marginales.

Podrán:

1) enumerar obras en un intento de clasificación por soportes, temas o procedimientos, enumeración acompañada de la descripción de ciertas piezas que sirven de referencia a cada categoría;

2) debatir acerca de la política de difusión: ¿las obras digitales son de todos (*copyleft*) o sus creadores tienen derechos de autor (*copyright*)?

3) interesarse en la política de conservación. Grupos de investigadores de Canadá y de Francia han iniciado trabajos sobre este punto.

4) por último, producir discursos generales acerca de la ideología del progreso, de la democracia y de la técnica, como ayuda a la universalidad del saber y del conocimiento del arte. Se puede decir que estos discursos expresan una perspectiva acerca de la marcha del mundo en vez de interesarse en la realidad concreta de las obras.

Las más de las veces dichas maneras de presentar este tipo de producción vienen reunidas en un mismo libro. Varios tienen el título *El arte digital*.[40] Su mérito consiste en dar a ver lo que

---

[40] Christiane Paul, *L'Art numérique*, Paris, Thames & Hudson, 2004; Edmond Couchot, Norbert Hilaire, *L'Art numérique, comment la technologie vient au monde de l'art*, Paris, Flammarion, 2003; Annick Bureaud, Nathalie Magnan, *Connexions*.

es y lo que no es un arte digital, en clasificar y a veces jerarquizar las producciones, en aludir a los problemas que estas plantean. Son "exposiciones" de puestas al día que muestran, sensibilizan a la opinión y marcan un territorio. Desempeñan entonces el papel de vidrieras o escaparates promocionales. Sin embargo, respecto de este dominio, los avances teóricos significativos se dan más bien con las instalaciones de obras, en el marco de conferencias o de *workshops*, acontecimientos que, todos ellos, se desarrollan en presencia y en proceso.[41]

A pesar de todo, a medida que se van extendiendo las propiedades del espacio de la red (o ciberespacio), propiedades que sólo se van descubriendo de a poco, la ausencia de teoría se siente. En efecto, usamos tan solo una parte muy reducida de la red, y su espacio total está por descubrirse o, mejor dicho, por inventarse. Es un espacio-tiempo con pocas afinidades con el espacio-tiempo que experimentamos cotidianamente y cuya característica más extraña para nosotros es la ausencia de perspectiva, de vectorización, de peso y de orientación. Se puede decir que se trata de un sistema *anóptico*, en que la imagen puede intervenir solamente de manera superficial, como avatar. A pesar de algunos libros que hacen un balance sobre el paso de lo óptico a lo digital,[42] o que intentan circunscribir la realidad virtual, sólo disponemos

Art, réseaux, média, Paris, ENSB, 2002. Véase también el *Dictionnaire des arts médiatiques*, Université du Québec à Montréal, 1996.

[41] Véanse los catálogos que se editan en estos coloquios y *workshops*, como *Jouable. Art, jeu et interactivité*, Ginebra-Kyoto-Paris, 2004.

[42] Edmond Couchot, *Images. De l'optique au numérique*, Paris, Hermès, 1988.

para guiarnos por este mundo fragmentos de conceptos más o menos adaptados (tal como el concepto de rizoma de Deleuze, fuera de su contexto y que se usa como metáfora de los vínculos en la red).

La teorización del después no tiene pertinencia para lo digital: los artistas son los que tienen que teorizar su práctica en directo: a causa del dispositivo particular que suscita, el ciberespacio ofrece un ejemplo original de *teoría en acción* en que ya no se puede distinguir al actor de los efectos que produce.

3. Una práctica que se piensa

Si estas prácticas que teorizan en lo inmediato constituyen la única (o, por lo menos, la mejor) manera de conceptualizar las nuevas técnicas, notas y diarios tradicionales, de manera por cierto más circunstancial, han acompañado muchas veces los trabajos de artistas. Desde los *Cuadernos* de Da Vinci, la correspondencia de Poussin, el diario de Delacroix, los escritos de artistas son numerosos y gozan de derecho de ciudadanía dentro del dominio de la estética. Pero ¿de qué derecho se trata? ¿Cuál es el estatuto de estos escritos? ¿Justificativos, explicativos, pedagógicos, como los "cursos" dados en la Bauhaus, tratados (por ejemplo los de Kandinsky)? ¿De interés documental para historiadores del arte (por ejemplo las cartas o cuadernos de Durero)? ¿Del orden de la confesión o

de la meditación (diarios), o de la promoción y de la polémica (textos para catálogos, manifiestos, respuestas a entrevistas)? La índole de los escritos de artistas no resulta fácil de definir: ¿son "separatas", pre o postfacios, forman parte del todo de la obra? ¿Son testimonios verídicos y fiables o esconden lo que pretenden develar? Una vez más, en cuanto a este punto, podríamos seguir el uso que se hace de ellos para desentrañar el asunto.

Se puede suponer de entrada que los textos destinados a un uso público se diferencian de los de uso privado (correspondencia o diario): aquellos exteriores a la obra que buscan justificar, argumentar y explicar; y los que forman parte de la obra, como notas escritas para uno mismo, borradores, tachaduras, monólogo interior, un movimiento interno de reflexión, indispensable para la práctica de un arte (en este sentido, las tachaduras y correcciones de los manuscritos de Flaubert son textos "privados" dentro de la obra a la que comentan, por decirlo así). Ahora bien, tal distinción cae ante una ambigüedad necesaria: ¿cómo juzgar, por ejemplo, las cartas de Poussin? Tienen dos usos: el epistológrafo no puede ignorar lo que le debe al pintor ni que debe trabajar para su reconocimiento como pintor. Es el conector necesario, el intermediario obligado. Como tal, se somete, trabaja para la gloria o el bienestar del artista. Pero, a la inversa, ¿no se puede pensar también que la formulación, la verbalización de las interrogaciones planteadas por el yo-pintor al yo-escritor cambia el orden de las prioridades? El pintor seguiría entonces los preceptos que el escriba formalizó... en

realidad, no se sabe cuál de los dos hace la obra ni cómo se comparte la invención.

Es este intercambio el que ocupa el escrito de artista: el enlace entre lo no-verbal y lo verbal de un modo que tiene que ver con ambos. El título de un escrito de Noël Dolla, *La palabra dicha por un ojo*, pone en perspectiva esa ambigüedad, en que Magritte insiste diciendo: "La pintura hace visible el pensamiento". O también la imagen de una pipa que acompaña el famoso "Esto no es una pipa", proposición que es mitad pintura mitad lenguaje, y resume bastante bien la situación de todo escrito de artista; pintura/pensamiento, imágenes/palabras, práctica/teoría: estos pares se oponen y se unen a la vez, de tal manera que cada término delinea una frontera movediza, un espacio incierto de equilibrio inestable. Pero ¿cuál de los dos ocupa el primer lugar, la palabra o el ojo? ¿Lo visible con la condición de ser pensado o el pensamiento con la condición de visibilidad? Distinción tenue y que cambia con cada artista, con cada movimiento artístico y, sin duda también, con cada época y cada "modo" teórico. Cuanto más tenue y abstracta se hace la obra, menos responde a los cánones de las teorías fundadoras: escapa a la interpretación disciplinaria e incluso a la investigación de los críticos. El arte contemporáneo –fuera, incluso, del arte conceptual que se apodera de esa ambigüedad para producir– se enfrenta con esa necesidad de *hacer visible no el mundo invisible sino su obra misma*. Es ella la que necesita visibilidad (la posibilidad de ser vista por un público) y para esto se tiene que trasladar a lo escrito, lo "dicho", y por lo tanto la lectura.

Es la lectura del texto la que permite ver, la que hace visible la obra: es la argumentación, la *teoría que se ve* bajo la forma que toma en la apariencia de su casi-invisibilidad. De ahí que el escrito de artista tome un significado muy diferente: lo que lo vincula con la obra forma parte del dispositivo artístico. Un dispositivo que va tomando, cada vez más, la forma de un *textobjeto.*

Esto puede confirmarse en el hecho de que no hay libros de arte que, respecto del período reciente, no apelen a los escritos de artistas en lugar de trabajos de historiadores o estéticos. Los libros de Kandinsky, de Klee, de Mondrian, de Malevitch, Matisse, Magritte, de los representantes del *land art* o de Barnett Newman, de Rodtchenko, de Reinhardt, de De Kooning, parecen hablar por sí mismos. Algunas intervenciones consisten, para los artistas, en "exponer" (hacer visibles) reflexiones sobre el arte, bajo la forma que sea.[43]

En cuanto a las obras digitales, el aporte teórico de los artistas es aún más flagrante. Lo decíamos más arriba: experimentando las obras en la red es como aparecen las propiedades del ciberespacio. El arte en la red es heurístico, no solo va descubriendo las reglas de su propia práctica sino que, y sobre todo, va revelando las de su soporte. *Aquí la práctica no está teorizada, es teorizante.* Las reflexiones sobre la perspectiva digital (Olivier Auber) o sobre la interactividad (Jean-Louis Boissier)[44] surgen fundamentalmente de las prácticas de sus

[43] Como el trabajo de Jean-Claude Lefèvre, *Le Travail de l'art au travail.*
[44] Jean-Louis Boissier, *La Relation comme forme. L'interactivité en art*, Genève, Mamco, 2004.

autores; y es probable que tal interdependencia de la práctica y la heurística vaya reforzándose con el tiempo: el espacio del ciberespacio está, aún, por inventarse.

4. El rumor teórico

No descuidemos algo muy importante para la teoría y que constituye la parte más activa, móvil, y sin duda la más resistente de la esfera artística: la idea que el público se hace de ella. No se trata de la recepción de las obras en particular, sino del conjunto de sentimientos, juicios implícitos, a priori latentes, que acompañan a los espectadores sin que estos lo sepan.

En efecto, de las teorías fundacionales a las teorías de acompañamiento, de los escritos de artistas a los de los críticos, el discurso implica la práctica del arte. Nadie llega inocente ante una obra. Es con la cabeza plagada de *lugares comunes* como se toma contacto con la obra.

Y para quienes consideran que la mirada debe ser meramente de intuición y de inspiración, no conceptual, no intelectual, que no hace falta ninguna teoría, tal idea de una disposición instintiva para el arte es ella misma... teórica. Nadie se salva, si no de la teoría propiamente dicha, por lo menos de su rumor, bajo la forma de lugares comunes.

Lugares comunes

Los lugares comunes son las propuestas y creencias comunes que se instalan a fuerza de repetición y que forjan las costumbres de pensar, de sentir y de percibir. No se presentan, según la lógica clásica, como un conjunto argumentado de proposiciones no contradictorias; al contrario, desordenadas, a menudo encontradas unas con otras, parecen adagios que afirman una cosa y su contrario.

Estos "lugares" se pueden identificar, lo mismo que los "lugares" o *tópoi* de la retórica antigua. En efecto, agrupan los dispositivos de argumentaciones posibles según los temas, las pasiones, los juicios, las acciones, las intenciones, las causas, las hipótesis, etc. Un buen retórico se sirve de dichos lugares para repasar todas las posibilidades de defensa o de ataque y los reúne para orientar su discurso. Tal reunión no sigue un rigor lógico, está dispuesto y categorizado según los casos y, destinado a servir la causa del abogado y de su cliente, es antes que nada pragmático. Sin embargo, en la expresión *lugares comunes*, si *lugares* remite a paquetes de argumentos listos para el uso, *comunes* significa que todos los integrantes de la comunidad comparten esos mismos argumentos; la "sensatez" (*bon sens*) se forma a partir de la aceptación y de la afirmación reiterada de estos lugares comunes.

Pero ¿qué se pone en común en dichos lugares? El patrimonio heredado y transmitido de las "ideas ya hechas" acerca de la vida, la moral, el arte, lo bello, lo verdadero, la ciencia,

el progreso, la democracia... una colección heteróclita armada sin ningún criterio y que no puede imponerse como teoría. Sin embargo puede mucho más que esto: ser una plataforma de consenso, sostenida por contradicciones, y por eso mismo capaz de adoptar cualquier forma de actividad artística según la época y la ocasión.

Los lugares comunes revelan una mezcla de platonismo (reproducir está mal, nos aleja de la verdad) y de neoplatonismo (hacer visible lo Uno es glorificar lo Uno; el hombre completa y termina la naturaleza de manera natural). Como teoría ambiental, ya hemos encontrado esas propuestas al principio de este estudio. Enlazan una teoría del genio heredada de Kant y del romanticismo con una teoría de la historia que tendría que oponerse a ello pero que en realidad se le une, y la hipótesis, metafísica, de un mundo invisible que nos rodea y nos llama a descubrirlo cuando lo sublime es, por definición, inefable e imposible de formular...

Por lo tanto, lo que puede aparecer a primera vista como opiniones vagas, humores, gustos de cada uno susceptibles de variar, sin fundamentos, remite a la comunidad al eco de teorías que no sospecha conocer y que actúan como a priori.

Este rumor incesante, con fragmentos de saberes, de recetas particulares, de consejos y avisos, manifiesta una vitalidad a prueba de todo. Su solidez proviene de su extrema maleabilidad; abandonados a la apreciación particular, sin doctrina que fije sus contornos, los lugares comunes que lo transportan van adaptándose a las circunstancias. Se lo ve

cambiante y aceptando las nuevas condiciones de la práctica del arte (lentamente, es cierto, y con cierto atraso respecto a la práctica misma: Picasso es ya un "clásico" para los lugares comunes que lo tienen como uno de sus íconos favoritos).

Tal solidez se explica sin duda por el hecho de que estos lugares no provienen de una transmisión institucional: sus proposiciones no se estudian en los libros, no se los lee en los textos; se los escucha, como un ruido de fondo, sin prestarle atención.

Sin embargo es el tejido que vincula a los distintos grupos dentro de una comunidad cultural que comparte los mismos valores. Además de los lugares comunes sobre el arte compartimos otros sobre la ciencia (su progreso), la democracia (su necesidad), la moral (es necesaria y es la del altruismo, del antirracismo, de la libertad, de la igualdad y de la universalidad de los derechos).

Detengámonos un instante en las proposiciones de los lugares comunes y veamos cómo surgen y se enlazan a partir de las teorías que hemos considerado hasta ahora.

Las proposiciones "comunes" sobre el arte y sus usos

Acerca del arte, la proposición común consiste en admitir su necesidad. La razón: su práctica es una de las características del hombre (como la risa o el error). Es su atributo, los animales no son artistas. Al hombre le corresponden todas

las preeminencias, incluso la de cometer actos gratuitos no vinculados directamente con el interés (el hambre, la supervivencia), un acto por nada, por lo bello del gesto.

A primera vista, esta proposición no encierra nada raro, la recibimos como el enunciado de una evidencia. Sin embargo si la observamos más detenidamente, vemos que se parece a uno de los cuatro momentos del juicio del gusto de Kant: lo desinteresado. Se le parece. Pero no es idéntica; en efecto, para Kant se trata de uno los rasgos del juicio estético acerca de un objeto del arte, en el espacio delimitado que es el suyo; en cambio, para el lugar común, se trata de una característica del hombre en general, sin que constituya un juicio acerca de un objeto específico. El lugar transmite pues *algo* de teoría pero a su manera, adaptando el contenido. La generalización es una de sus astucias; otra consiste en hablar de objeto ahí donde la teoría hablaba de juicio o de actitud: de la actitud estética que debe ser desinteresada según Kant, el lugar común pasa al objeto artístico, siendo este el que bajo ningún aspecto debe despertar el interés, ser consumible o utilitario. Por otra parte, lo que según Kant tiene que ver con los que miran y los que contemplan, y les asegura que tienen una mirada estética, el lugar común lo atribuye a un sujeto totalmente distinto, a un sujeto único, al que hace la obra: el artista, que tendría que ser desinteresado... y ello en el sentido más económico del término.

Podemos enumerar muchas más proposiciones de los lugares comunes sobre la cuestión del arte: surgen de todas partes, de

todos los estratos que han constituido lentamente esa vulgata. El interés de este compuesto reside en su polimorfismo, en lo lábil, en la manera en que evita casi inocentemente el principio de no-contradicción. En efecto, y para citar otros ejemplos:

–del *platonismo* se retiene la fuerte separación entre arte y técnica (que Platón nunca estableció), la técnica considerada como despreciable por ser útil, interesada, construida sobre lo particular y no lo universal, y demasiado vulgar como para apropiarse de la belleza. El arte no debe caminar con la técnica, de lo contrario se vuelve mecánico, frío y calculador (de ahí la negación a considerar las artes tecnológicas como arte). El resultado es esa amalgama curiosa y esa inconsecuencia radical que lleva a ignorar la parte técnica del trabajo artístico al mismo tiempo que se la exige, como prueba del valor de la obra...;

–del *neoplatonismo*, el lugar común conserva la idea de que el arte participa del Ser y de lo Uno, que su valor es el que se le atribuye al alma y que, al celebrar y al practicar el arte, se celebra a Dios y a la Naturaleza. La Naturaleza constituye a la vez el valor que respetar y el fin que perseguir (hay que trabajar en ser natural); si la naturaleza (el don) sin trabajo no vale nada, paralelamente se suele afirmar que el trabajo sin lo natural también es nulo. La naturaleza indica el buen sentido, el camino a seguir, es uno de los principales lugares comunes, incluso y sobre todo si no se la logra definir. Habría que preguntar, entre otras cuestiones sobre el efecto de los lugares comunes, qué parte es la del rumor teórico en los sabios

análisis de ciertos fenomenólogos acerca de la *naturaleza naturalizante* y la *naturaleza naturalizada*... ¿Qué es esa naturaleza que se expresa por la obra del artista que "naturaliza la naturaleza"? Sea lo que fuere, naturaleza o Dios, el arte se relaciona con lo divino, con lo sagrado, y toda infracción a la reverencia se ve amonestada con severidad;

–del *romanticismo* y de la *Escuela de Frankfurt*, el lugar común extrae, aunque de manera antinómica, que el arte ha de ser crítico frente a los valores del sentido común, irreverente frente a una sacralización o privilegios insostenibles. Hay que tener el espíritu contestatario de vanguardia, único garante de la originalidad esperada. Aquí ya no se trata de naturaleza sino de invención crítica;

–de *Nietzsche* y del *romanticismo*, que el artista es un genio insólito, por encima del bien y del mal. Aunque, dice también el lugar común, hay que respetar la moral ordinaria, so pena de ser rechazado;

–de *Schopenhauer*, que el arte borra todo dolor y todo deseo, que es de esperar un estado ingrávido y la ataraxia. La suspensión fuera del mundanal ruido, el aislamiento, son condiciones del arte y de la felicidad; ahora bien, una vez más, el arte debe comunicar (Kant) aunque el artista esté aislado, aunque se busque un arte incomunicable e inefable, y aunque nada pueda ser dicho de él ya que escapa a nuestros sentidos como a cualquier explicación;

–y, por último, de una corriente de pensamiento democrático viene la idea de que el arte tiene que estar al alcance

de todos, del sentido común y de la sensatez, de que es un lugar común (en el sentido de espacio público); propiedad de la comunidad y no de uno solo, y que forma parte de la historia, es decir, de nuestra memoria (aun cuando no sepamos nada de él, ni siquiera si existe) y por lo tanto que forma parte del cuerpo físico y espiritual de la nación, aunque, se dice también, es absolutamente universal.

Todos estos dichos contradictorios (que no hemos agotado porque haría falta llenar páginas y más páginas) no incomodan para nada el *rumor teórico* que los mezcla, los invierte, usa uno u otro cuando se trata de atacar o de defender, exactamente como lo haría el retórico al que no le va en zaga.

Al remitir los lugares comunes a un rumor teórico, hemos querido mostrar que ese tipo de discurso *álogos*, al lado o fuera de la lógica, de la erudición y del conocimiento preciso, es llevado por una amalgama de teorías y carga elementos teóricos numerosos, fácilmente identificables bajo sus disfraces, y que contribuyen a formar alrededor del arte esa nube de sentido (sensatez y lugares comunes) que nos mantiene suspendidos, turbados, seducidos e incluso confundidos respecto del arte del que abrazamos simultánea o sucesivamente todas las perspectivas.

Si este rumor se amplifica, se generaliza, selecciona una imagen para hacer de esta la alegoría del discurso que se da en otra parte, si va de un objeto a otro, intercambia sujeto contra objeto y viceversa, ese conocimiento difuso que no se reconoce como conocimiento transporta las teorías del

arte –todas las teorías del arte y sus acompañamientos interpretativos– mezcladas con ciertas obras (las que entraron en el Panteón de la memoria) en un desbordamiento gozoso que forma en realidad lo que creemos que es el arte, lo que creemos que es y debe ser para responder al rumor. Atravesado de un extremo a otro por lo teórico. No tanto, entonces, "opinión" –término que significa peyorativamente humores, caprichos y gustos particulares sin relación con lo razonable, y fluctuante según las variaciones de la moda– sino, muy al contrario, construcción elaborada pacientemente en los talleres del imaginario, surgida de un terreno común, el de los pensamientos que se fueron formando en contacto con las prácticas, y que han tomado, al superponerse por capas, la apariencia de un palimpsesto, de una estructura geológicamente formada durante milenios, tan fuerte como la roca. Y en la que, como un templo, se erige nuestra inquebrantable creencia en el arte.

Bibliografía

Adorno, Theodor W., *Teoría estética,* Madrid, Aka., 2004.
Arasse, Daniel, *El detalle: para una historia cercana de la pintura,* Madrid, Abada, 2008.
——, *On n'y voit rien,* Paris, Denoël, 2000.
Aristóteles, Ética a Nicómaco, Madrid, Alianza, 2011.
——, *Poética,* edición trilingüe por Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1999.
Belting, Hans, *L'Histoire de l'art est-elle finie ?,* Paris, Gallimard (col. Folio), 2007.
Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica,* Madrid, Taurus, 1973.
Boissier, Jean-Luc, *La Relation comme forme. L'interactivité en art,* Genève, Mamco, 2004.
Bureaud, Annick ; Magnan, Nathalie, *Connexions. Art, réseaux, média,* Paris, ENSB, 2002.
Cage, John, *Pour les oiseaux. Entretien avec Daniel Charles,* Paris, Belfond, 1977.
Cauquelin, Anne, *L'Art du lieu commun. Du bon usage de la doxa,* Paris, Seuil, 1999.
Cézanne, Paul, *Correspondencia,* Madrid, Antonio Machado, 1991.
Couchot, Edmond, *Images. De l'optique au numérique,* Paris, Hermès, 1988.

Couchot, Edmond; Hilaire, Norbert, *L'Art numérique, comment la technologie vient au monde de l'art,* Paris, Flammarion, 2003.
Courbet, Gustave, *Correspondance,* Paris, Flammarion, 1996.
Croce, Benedetto, *Breviario de estética,* Cuenca, Aldebarán, 2002.
Da Vinci, Leonardo, *Cuadernos de notas,* Madrid, Edimat, 2000.
Delacroix, Eugène, *Journal,* Paris, Plon, 1996.
Deleuze, Gilles, *Logique du sens,* Paris, Minuit, 1969 (trad. cast.: *Lógica del sentido,* Madrid, Paidós Ibérica, 2003).
——, *Cinéma 1 : L'Image-mouvement,* Paris, Minuit, 1983 (trad. cast.: *La imagen-movimiento: estudios sobre cine 1,* Barcelona, Paidós Ibérica, 2009).
——, *Cinéma 2 : L'Image-temps,* Paris, Minuit, 1985 (trad. cast.: *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2,* Barcelona, Paidós Ibérica, 2007).
Deleuze, Gilles y Guattari, Felix, *Rhizome,* Paris, Minuit, 1976 (trad. cast.: *Rizoma,* Valencia, Pre-textos, 2007).
Dictionnaire des arts médiatiques. Groupe de recherche en arts médiatiques, Université du Québec à Montréal, 1996; http://132.208.74.10/~dictionnaire.
Diderot, Denis, *Œuvres esthétiques,* édition de Paul Vernière, Paris, Flammarion, 1966.
——, *Essais sur la peinture. Les Salons 1759, 1761, 1763,* Paris, Hermann, 1986.
Duchamp, Marcel, *Duchamp du signe,* Paris, Flammarion, 1975 (trad. cast.: *Escritos: Duchamp du signe,* Barcelona, Gustavo Gili, 1978).
Dufrenne, Mikel, *Fenomenología de la experiencia estética,* Valencia, Fernando Torres, 1982 (t. 1) y 1983 (t. 2).
Fried, Michael, *El lugar del espectador,* Madrid, Antonio Machado, 2000.

Frye, Northrop, *Anatomía de la crítica,* Caracas, Monte Ávila, 1991.
Gadamer, Hans-Georg, *Verdad y método,* Salamanca, Sígueme, 1977.
Gagnebin, Muriel, *Pour une esthétique psychanalytique,* Paris, PUF, 1994.
Goodman, Nelson, *Los lenguajes del arte,* Barcelona, Seix Barral, 1974.
Greenberg, Clement, *Arte y cultura: ensayos críticos,* Barcelona, Paidós Ibérica, 2002.
Groupe μ, *Tratado del signo visual,* Madrid, Cátedra, 1993.
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Lecciones sobre la estética,* Madrid, Akal, 2007.
Heidegger, Martin, *Arte y poesía,* México, Fondo de Cultura Económica, 1958.
——, *La pregunta por la técnica,* Barcelona, Folio, 2007.
Husserl, Edmund, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica,* México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
Kandinsky, Vasilii, *De los espiritual en el arte: contribución al análisis de los elementos pictóricos,* Barcelona, Paidós Ibérica, 2008.
Kant, Immanuel, *Crítica del juicio,* Madrid, Tecnos, 2007.
Klee, Paul, *Théorie de l'art moderne,* Paris, Gonthier, 1971.
Lacoue-Labarthe, Philippe y Nancy, Jean-Luc, *L'Absolu littéraire,* Paris, Seuil, 1978.
Magritte, René, *Écrits complets,* Paris, Flammarion, 1979 (trad. cast.: *Escritos,* Madrid, Síntesis, 2003).
Marin, Louis, *De la représentation,* Paris, Seuil, 1993.
——, *Études sémiologiques : écritures, peintures,* Paris, Klincksieck, 2005 (trad. cast.: *Estudios semiológicos,* Madrid, Alberto Corazón, 1978).
Marrati, Paola, *Gilles Deleuze, philosophie et cinéma,* Paris, PUF, 2003.

Matisse, Henri, *Écrits et propos sur l'art*, Paris, Hermann, 1992 (trad. cast.: *Escritos y consideraciones sobre el arte*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2010.
Menke, Christophe, *La soberanía del arte: la experiencia estética según Adorno y Derrida*, Madrid, Antonio Machado, 1997.
Mérot, Alain (ed.), *Les conférences de l'Académie Royale de peinture et de sculpture au XVIIe siècle*, Paris, ENSBA, 2003.
Nietzsche, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*, trad. Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 1997.
Panofsky, Erwin, *Idea*, Madrid, Cátedra, 1989.
——, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza, 1992.
——, *El significado de las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1995.
Paul, Christiane, *L'Art numérique*, Paris, Thames & Hudson, 2004.
Platón, *La república*, Madrid, Akal, 2009.
——, *Cartas*, Madrid, Akal, 1993.
Revue d'Esthétique n°47, *Les artistes contemporaines et la philosophie*, 2004.
Ricoeur, Paul, *La metáfora viva*, Madrid, Trotta, 2001.
Schaeffer, Jean-Marie, *L'Art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIe siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, 1992.
Schopenhauer, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, Madrid, Trotta, 2003.
——, *Sobre la voluntad en la naturaleza*, Madrid, Alianza, 2003.
Soulez, Antonia (dir.), *Manifeste du Cercle de Vienne et autres* écrits, Paris, PUF, 1985.
VV.AA., *Philosophie analytique et Esthétique*, textes présentés par Danielle Lories, Paris, Klincksieck.

Índice

Introducción 5

I. ¿Qué se entiende por "teorías del arte"? 5

II. Tipología de las acciones posibles 8
Fundación 8
Acompañamiento 9
Envolvimientos 10

Primera parte. Las teorías de fundación 13

I. Las teorías ambientales 17

1. Platón o el origen de lo teórico para el arte 17
El doble discurso 18
La tríada inseparable 20
Una traducción invertida 21
La diseminación ambiental 24

2. El arte como síntoma: Hegel 25
Un horizonte para el arte 25
Periodización y finalidad 27
Una teoría del síntoma 30

3. El halo romántico 31

4. El arte como vida: Nietzsche, Schopenhauer 34
El principio absoluto 35
La aparición de la apariencia 36
Una metafísica sin metafísica 37
La tradición se rompe en pedazos 38
En el paisaje de Schopenhauer 39

Conclusión 42

II. Las teorías conminativas 43

1. Aristóteles o las reglas del arte 44
Una herramienta para la autonomía: la taxonomía 45
El arte de la mímesis
o acerca de una teoría de la ficción 48
El modelo y la conminación 55

2. Kant y el lugar de la estética 56
El conocimiento del arte como conocimiento
autónomo: un lugar para la estética 57

Las cuatro paradojas fundadoras 59
El juicio construye su objeto: la idealidad kantiana 62
Una vulgata estética 63

3. Adorno, la negatividad crítica 65
Una teoría crítica 65
La negatividad estética 67
El efecto Adorno: la conminación vanguardista 69

Conclusión 70

Segunda parte. Las teorías de acompañamiento 73

I. Las teorizaciones secundarias 77

1. El eje hermenéutico 78
La inquietud por entender 79
El juego del arte 82
La verdad del lenguaje: el lenguaje-mundo 84
Interpretaciones analíticas e históricas 87

2. El eje semiológico 94
La tentación semiológica 95
La filosofía analítica 97
La última palabra 101

II. Las prácticas teorizadas 107

1. Una teorización práctica: la crítica de arte 109
El modelo Diderot 109
Un caso de crítico muy influyente: Greenberg 112

2. Una práctica que busca su teoría 115
Pensar los efectos de la técnica 117
Dificultades de una teorización posible 119

3. Una práctica que se piensa 123

4. El rumor teórico 127
Lugares comunes 128
Las proposiciones "comunes" sobre el arte
y de sus usos 130

Bibliografía 137